

ستانی هاین

النقد الأدبي

ومدارسه الحديث

٢

ترجمة

الدكتور احسان عباس الدكتور محمد يوسف
جامعة الخرطوم الجامعة الأميركية ببيروت

د. ب. بلاكور

وليم اميسون

ايغور آرسترونغ ترشاردز

كنث بيركن

مكتبة المطبع والنشر
دار الفكر العربي
الشارع صوابي - القاهرة
٧٥١٦٧-٧٦٠٥٢٢١١

0024274



Bibliotheca Alexandrina

النقد الأدبي

ومناهج الحديثة

مَسْنَوِي هَامِي

النقد الأدبي

وَمَدَارِسُهُ الْحَدِيثَةُ

الجزء الثاني

ترجمة

الدكتور ايمان عبايى الدكتور محمد يوسف نجم

الجامعة الاميركية بيروت

جامعة الخرطوم

المسهمون في افراج هذا الكتاب

المؤلف : ستانلي ادغار هاين : ولد سنة ١٩١٩ في بروكلين (نيويورك) .
وتخرج سنة ١٩٤٠ من جامعة سيراكوز . ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل
محرراً في مجلة النيويوركي The New Yorker ، ويسهم في تحرير المجلات
الأخرى بإبحاثه ومقالاته . وقد أصدر سنة ١٩٥٦ كتابه الثاني « العملية
النقدية » The Critical Performance . وهو يدرس الأدب ، والأدب
الشعبي في كلية بننجتون .

الترجمان : الدكتور احسان عباس : من مواليد فلسطين سنة ١٩٢٠ .
تخرج من الكلية العربية في القدس ، ودرس الادب في بعض المدارس الثانوية
في فلسطين ، ثم التحق بالجامعة المصرية ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة
من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر عدداً من الكتب ، منها :
« كتاب الشعر » لارسطو (ترجمة) و « خريدة القصر و جريدة العصر » للهاد الاصفهاني
(تحقيق بالاشتراك مع المرحوم الاستاذ أحمد امين والدكتور شوقي ضيف)
و « رسائل ابن حزم » (تحقيق) ، و « الحسن البصري » و « فن الشعر » ، و « فن السيرة »
« وابو حيان التوحيد » و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور
محمد يوسف نجم) و « الشريف الرضي » ، و « التقريب لحد المنطق والمدخل اليه »
(تحقيق) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) و « العرب في
صقلية » . وهو الآن احد اساتذة الادب العربي بجامعة الخرطوم .

الدكتور محمد يوسف نجم : ولد في فلسطين سنة ١٩٢٥ . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الادب العربي في الجامعة الاميركية بيروت (حتى سنة ١٩٤٨) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الادب العربي الحديث » ، و « والمسرحية في الادب العربي الحديث » و « ديوان الزهاوي » (نشر وتحقيق) و « فن القصة » ، و « فن المقالة » ، و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور احسان عباس) و « ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات » (تحقيق وشرح) و « ديوان اوس بن حجر » (تحقيق وشرح) ، و « شعراء عباسيون » (اعادة تحقيق وترجمة) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) ، و « رسائل الشريف الرضي والصابي » (نشر وتحقيق) . وهو الآن استاذ مشارك للأدب العربي بجامعة بيروت الاميركية .

نصير

عندما اصدرنا القسم الاول من هذا الكتاب القيم قبل عام وبعض العام ، لم نكن نتوقع له هذا الترحاب الذي قوبل به . اذ اوشكت طبعته الاولى على النفاذ بعد ان اصبح عمدة النقاد واساتذة الادب والطلاب في معظم الاقطار العربية . وها نحن اليوم نقدم القسم الثاني والاخير منه ، راجين ان يسد ثغرة في المكتبة العربية ، بعد ان لمسنا حاجة الدارسين الى الكتب النقدية الجادة .

لقد أخذ علينا بعض الزملاء غموض العبارة في بعض المواضع ، وليتهم قبل ان يحاسبونا على ذلك ، ان يرجعوا الى الاصل ليشهدوا بأنفسهم ما فيه من تركيز وحشد ، غير مألوفين في الكتب العربية . ولا عجب في ذلك فالمؤلف يكتب لفئة خاصة من القراء ، يفترض انها على مستوى عالٍ من الثقافة الادبية والانسانية . اما قراؤنا ، فالقلة منهم هي التي تمتلك ناحية هذه الثقافة او بعضها ، والكثرة ما تزال تعيش على اوليات الدراسات النقدية . ولم تكن هذه الحقيقة لتصرفنا عن الاقدام على ترجمة هذا الكتاب ، فنحن نعيش اليوم في مرحلة بناء اجتماعي ، الادب ركن هام من اركانها ، وعلينا ان نسهم فيها ، كل بما توفر له من امكانيات . ان الكتابة النقدية صعبة عسيرة في ذاتها . وطريقة المؤلف في هذا الكتاب تمتاز عن غيرها من طرائق المؤلفين بالتركيز والشمول والامراف

في التحليل . ولذا كانت الترجمة عملية شاقة مضنية ، نجشمتها لأننا كنا دائماً نضع نصب اعياننا الهدف الذي نعمل له فيما نؤلف وفيما نترجم ، الا وهو تيسير الدراسة النقدية الجادة ، لهذا الجيل المتطلع الى الثقافة الاصلية العميقة . ولذا ترانا نعمل الى الشرح والتعليق في مواضع ، وإلى حذف بعض العبارات الغامضة ، والمأذج الصعبة في مواضع أخرى ، ونوجز هنا ونبسّط هناك لكي لا تفوتنا الغاية التي من اجلها اقدمنا على ترجمة هذا الكتاب .

ونحن بعد لا ندعي اننا وضعنا الكتاب في الصورة المثلى التي نرتجىها له ، اذ الترجمة مجال للاجتهاد شأنها شأن غيرها من انواع النشاط الانساني . وقد يظهر بين القراء والمختصين ، من يستطيع ان يترجم عبارة هنا او فقرة هناك ، ترجمة خيراً من هذه الترجمة . ولن يؤرقنا هذا ، ولن يصرفنا عن الهدف ، وبحسبنا اننا فتحنا بهذا الجهد نافذة جديدة على الادب الغربي ، نرجو ان يستشرف منها قراؤنا آفاقاً خصبة غنية ، تمددهم بالعون والتسديد في هذه المرحلة الحضارية التي تمر بها .

الترجمان

الفصل الثامن

رشارد ب. بلاكور وثن الجهد المبذول في النقد

بلاكور ناقد ينزع الى ان يسلط على كل أثر أدبي ما يتطلبه من وسائل نقدية خاصة ، حتى كاد ان يستغل ، في الحين بعد الحين ، كل ما وصفناه من مناهج نقدية في هذا الكتاب ، ولذلك كان من العسير علينا ان نخصص له « نهجاً » مفرداً يتميز به دون سواه . على انه وان لم يتميز بأسلوب نقدي متفرد ، فان لديه مسلكاً عقلياً متفرداً ، أعني قدرته على البحث المضني الذي لا بد منه للنقد المعاصر ، وقد نعدّ هذا الاكباب الجاهد في التقصي أكبر إسهام يشارك به بلاكور في ذلك الميدان . ولقد قال مرة في فصل من كتابه « مزدوجات » The Double Agent : إن من يقرأ شعر بوند فلا يد له من ان يعرف « الاشارات الكلاسيكية والتاريخية » ، ولا بد لمن يقرأ اليوت من التعرف الى « الافكار والمعتقدات ونظم المشاعر » التي اليها يلح ويومي ، أما من شاء ان يقرأ ولاس ستيغنز « فانه محتاج الى المعجم فجسب » . واذا اخذت هذا القول على وجهه الحرفي وطبقته على بلاكور وجدته يتعلم التاريخ ليفهم شعر بوند ،

ويدرس اللاهوت ليقراً اليوت ، ويلازم المعجم وهو يقرأ سنيفز .
 ولل كلمات عند بلاكور أهمية خاصة ، فهو الناقد الوحيد من بين النقاد
 الاحياء الذي لا يتردد في ان يسمي القاموس « صرح الكشوف الوثابة »
 وهو في الوقت نفسه الناقد الوحيد بين النقاد الاحياء الذي لا يتردد في
 أن يقول ما قاله عن منزلة الكلمات في الفصل الذي كتبه عن ملفل في
 كتابه « ثمن العظمة » The Expense of Greatness ؛ هنالك قال بلاكور :
 « لا بد من ان تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها
 هي المصدر الاكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة
 أو المحكية من تأثير ؛ فالكلمات هي التي تلد المعاني ، والمعاني
 محمولة فيها قبل ان تبدأ آلام الخاض . واستعمال الكلمات عند
 الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف ؛ والخيال وثاب وهو
 يحوس بين الكلمات التي يمارسها ... غير ان المغامرة في
 حقيقة الكلمات تسعفنا على شيء أبعد من حقيقتها بمعنى اننا
 نستطيع من خلالها ان نميز صور حقيقتها الموقفة من صورها
 الاخرى المخففة ، ونستطيع ان نقيس أنواع الحقيقة التي
 حاولناها ومدى قوتها ، بل نستطيع ان نحسد ، على وجه
 ما ، أحوال العرف والمعتقد الضروريين لايجادها وانبتها .
 وملفل مثل بارع على مثل هذه التجربة . إذ ليس عابنا عند
 قراءته إلا ان نصل بين حقيقة اللغة التي اشرنا اليها وبين
 القول المفترض المقدر - ان نصل بينهما وصل مبدأ بفكرة -
 لنرى من اين جاءت القوة للثاني . وليس علينا الا ان نصل
 بين مبدأ اللغة وبين قرائن العرف التي قد تعدل منها بزيادة
 أو نقص لفهم كيف وفق ملفل حيث وفق ، أو لنعتذر عن
 تقصيره وقفزاته في محاولاته ليقبض على ناصية الحقيقة العظيمة

المستديمة التي تقدمها الكلمات العظيمة ، وما ذلك الا لأن

ملفل قد تعود أن يستعمل الكلمات على نحو عظيم .

ومن نتيجة هذا الانتحاء الشديد نحو الكلمات أصبح قسط كبير من بحث بلاكور لفظياً . حتى انه لما اخذ يدرس كمنجز ، مثلاً ، أعلن ان غايته انما هي دراسة لغة كمنجز ليتخذ منها هادياً يهديه الى « نوع المعنى الذي يؤديه استعماله للكلمات » . ومضى في هذا السبيل فجمع قائمة بالكلمات التي يكثر تردها عند كمنجز ، ولحظ أن كلمة « زهرة » من بينها أحبها الى نفسه ، وعد المواطن التي وردت فيها هذه الكلمة ، ونبه الى تعدد القرائن التي تستعمل فيها ، واستنتج ان كلمة « زهرة » هي الكلمة المسيطرة على نفس كمنجز وخياله . ومن هذا التليل اللغوي وغيره حدد طبيعة شعر كمنجز وأسهب في تبيان شأنه وقيمه .

اما تحليله لشعر ولاس ستيفنز في كتابه « مزدوجات » فانه يبدوه بعد الكلمات النادرة أو « الثمينة » الغالية التي يكثر منها ، ثم يذهب الى المعجم فيستخرج منه معانيها (مثلاً :. أسيان : معناها حزين أو مبتس وهي مشتقة من أسى وهكذا) . ثم يقرأ الكلمات حسب وقوعها في قرائنها ، ويخرج من كل ذلك بتفسير للقصيدة وبنظرية عن طبيعة فن ستيفنز . وفي الكتاب نفسه يحاول أن يفسر جملة معترضة غامضة هارت كرين ، ليفزع الى القاموس ، ويعجز عن أن يجد لها معنى مقنعاً ، ويقرر ان لشاعر لو استعمل العكس لأصاب ، ومع ذلك فانه ينتهي من ذلك الى نظرية عن النقص في تركيب الجمل وعن الكلمات الطائشة غير المحددة التي سبب اخفاق كرين ، واخفاقه هو في فهمه .

ويعضي بلاكور في هذا الاستقصاء اللفظي في كتابه « ثمن العظمة » متى انه حين يتحدث هنالك عن إملي ديكنسون يعلن ان عبقريتها تتجلى في الكلمات التي تستعملها وفي الطريقة التي تضع فيها الكلمات ،

ويستمر قائلاً بعد ان يقتبس احدى عباراتها « دعنا مؤقتاً نتساءل باحثين : ما الذي في الكلمات يصنع شعراً من مجموعها » ثم يذهب في تحليلات لغوية مستفيضة ، فيعدّ المرات التي استعملت فيها لفظة « فسفور » وقرائنها ، ويتتبع المصادر التي استمدت منها ألفاظها ، ومن تلك المصادر أساطير القروسية وشيكسير وسكوت والتوراة والاناشيد الدينية وغيرها ، ويحلل موارد التشبيهات والاستعارات في فقرة فذة (ومنها خياطة الملابس والقانون ، والاحجار الكريمة والحرب الأهلية والتجارة البحرية والجغرافيا واللاهوت التجريدي ... الخ) واخيراً يتتبع مختلف الاستعمالات التي ترد فيها اثنان من احب الكلمات اليها وهما : « قطيفة » و « أرجوان » (وفي تحليله اللفظة الثانية كشف عن جهله بأن الرومان كانوا يستعملون كلمة « أرجوان » للدلالة على النبل والشرف) . ولما راجع شعر لورا رايدنغ لحظ كيف تسيطر عليها الكلمات المنفية المسلوقة (غير محب ، غير ناعم ، لا حياة ...) حتى ان بعض الصفحات لتحتوي خمس عشرة صورة من صور السلب ، وإذن فان « الآنسة رايدنغ هي ربة النفي التي تضع في قبضتها : ليس ولا وغير ولم ولن ... »

وقد يقول من يسمع هذه الامثلة : كل ناقد يقوم ببحث مشبه لهذا ، فينتقب في المعجم عن معاني الكلمات الغريبة ، ويحسب تردد الكلمات والقرائن ، وان بلاكور لم يزد على أن صرح بهذا العمل واعلنه في نقده على نحو مفضوح بينما غيره يخفيه ولا يعلنه . وهذا حق الى حد قليل جداً . بل اذا نظرنا الى ما حققه بلاكور قلنا ان هذا القول ليس حقاً ابداً ، ولو كان حقاً لكان ذلك خيراً للنقد وابقى . ذلك لأن بلاكور متفرد بين النقاد في اعتقاده ان الشاعر لا يلقي للقارئ الجاد - او للناقد - الا ما هو معقول وانه غير مشتط ابداً مهما كلفه في البحث عن المعاني التي يضمونها شعره فاذا كان الناقد لا يعرف فليذهب الى حيث يجد المعرفة

وليحاول دائماً ان يتعلم . كل شيء تستطيع ان تفهمه بعون من الاضواء الخارجية ، وقلما تجد شيئاً لاستطيع ان تسلط عليه تلك الاضواء ، ولذلك يكثر بلاكمور من لفظتي « مسئولية » و « ثمن » (ثمن الاستشهاد ، ثمن العظمة) مؤكداً ما يجب ان يبذله المرء من جهد وما يدفعه من ثمن . ولقد حدد في احدى مقالاته كيف يكفل الكاتب لما يكتبه اقصى حدود المسئولية ، وحدد جهد النقد مستعبراً تشبيهات من احوال الكد البدني ، فقال في ذلك المقال الذي اختار له هذا العنوان الساخر : « مضجع دمث » للنقاد ... قال :

« على الكاتب ان يقدّر انه يؤدي اشد الاعمال النقدية مشقة وعسراً ، مما يقع في حيز استطاعته ، فكأنه يحاول ان يقي نفسه في موقف المذعر ، كأنه يقف موقف من ستستطيره الشياطين ؛ كأنه لن يعود ابداً على نصريف قواه التخيلية وموارده الشعورية ، ولا يحب في الوقت نفسه ان يُهبط من قيمتها ، ومع ذلك فعليه وهو في هذه الحال من التوقف المعلق ان يحكم ويحسم في حقيقة المهمة الموكولة اليه . بهذا المعنى يكون انشاء قصيدة عظيمة عملاً من النقد الصارم ، وقراءتها عملاً آخر مقارباً لذلك ، وبهذا المعنى أيضاً يسمّى العمل النقدي عملاً خلاقاً ، ويكون توسيعاً لمدى المشاركة سواء أقام به الشاعر أو الناقد أو القارئ الجاد ، وعندئذ يكون جهد النقد هو ثمن العظمة ، ويكون الربح في معنى الاصطلاح الذي قام به الفرد في كل أدوار هذا الجهد . »

واكثر النقاد في ايماننا هذه يعتقدون ان حسم النقدي ومعرفتهم امران متساويان ، فهم يقرأون القصيدة قراءة مجهدة ولكنهم لا يعتقدون أن القصيدة تتطلب منهم ان يقرأوا ما عداها ، فاذا شئنا ان نقدر قيمة ما يضطلع به بلاكمور ومدى تفرد فيه فاعلينا الا ان نقارن بين جهده في نقد بعض الآثار الأدبية التي تتطلب المعرفة الواسعة وبين جهود الناقدين

الآخرين . وحيث نجد انه لا يدانيه احد في التحليل اللغوي ، كتبت - مثلاً ، مقالات لا تحصى عن كمنجز ولكن احداً سواه نفسه أمر حصر معجمه . ودع هذا وقارن ما كتبه بلاك مور عز بوند في كتابه « مزدوجات » بما كتبه ألان تيت في « مقالات الشعر والافكار » Reactionary Essays on Poetry and Ideas المقالين كان مراجعتين لأناشيد بوند ، نشر الاول منهما في « والتفير » ونشر الثاني في « الأمة » Nation .

ويبدأ تيت مقاله بالحديث عن الجهل وقلة الاكتراث ، ثم اول جملة له بعد الاقتباس : « والمراء لا يعرف من هو هذا المس لورنتيوس ، ولا يقطع بان معرفته به أو جهله له سبان . غير ا يرتاح الى ما يتميز به علم بوند الغريب الغامض من سعة وانفساح علم لا يكاد ينهض به رجل واحد . واذا قرأ الواحد منا آثاره واثق من المسافة والزمن والتاريخ » .

، ويعضي تيت بعد ذلك ليكشف عن « سر الشكل الشعري بوند فيبدو له انه ليس الا « محادثة » وأن الاناشيد ليست الا طائشاً مشتتاً ، وهذا هو ما تدور عليه تلك القصائد . حتى اذا تيت بهذه الجامعة من جوامع كلمه ، ذهب يحلل النشيد الاول : مرّ به قول بوند « المكان الذي سبق ان ذكرته كركه الساحرة عليه بقوله : « اي مكان كان » واخيراً ادى ما لا يعد دراسة واصدر بياناً يعلن فيه الحاجة الى الدراسة فقال : « ولا ريب الاناشيد الثلاثين تكفي لتشغل وقت المراء في دراسة جميلة لا تنقطع عيناً سنة لكل نشيد فعنى ذلك ان يستغرق المراء في دراستها ثلاثين وان يقرأ الثلاثين كلها كل بضعة أسابيع من اجل نغمتها » . و بلغ النقد منتهى التخاذل .

أما بلاكمور فان مراجعته للأناشيد كانت على النقيض من هذا تماماً . فقد قرر أولاً ان الشعر في الأناشيد ليس إلا حجاباً يسميه بوند : « Persona » ، فهو يذهب الى جذور هذه الكلمة اللاتينية ، ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة في دراسة أثريين كاملين من آثار بوند هما « هيو سلوين موبيلي » و « مراسيم الطاعة لسكستوس بروبرتيوس » ويتخذ منهما مفتاحين للأناشيد ، ويحلل القصيدة الاولى بشيء من الاسهاب ، ويترجم بيتاً اقتبسه بوند عن الاغريقية ، ويفسر ما فيه من اشارات الى كابانيوس الملحد الذي رماه جوبتر بالصاعقة ، ويحشد العبارات التي اخذها بوند من الشاعر اللاتيني بروبرتيوس (١٩ ق.م .) وأدرجها في القصيدة الثانية ، ويقارن بين النص اللاتيني وترجمة بوند ، وبين ترجمة بوند وترجمة بتلر الحرفية التي نشرتها مكتبة لوب ، مقارنة مسهبة بعض الشيء . ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة اخرى في تلخيص الموضوعات الكبرى التي احتوتها الأناشيد ، ويقول في اثناء ذلك :

« إما ان يكتفي القارئ بقراءة الأناشيد نفسها ، كأنها شيء مستمرسل يوضح نفسه بنفسه ، وإما ان يفتش عن المادة التي استغلها بوند نفسه أو عما يستطيع استكشافه منها ... غير ان الفكر الحي للنشيط لا يقف دائماً عند حدود الظن ، مهما يكن الظن مقنعاً ، ان كان في مقدوره أن يحصل على اليقين » .

ويعني هذا ان بلاكمور حين فسر الاشارات الواردة في الأناشيد عن عائلة مالاتستا ، اطلع على أربعة كتب عن تلك العائلة وقرأها ، وكانت ثلاثة منها بالاطالية ، والرابع منها لم ينشر بعد . وأخيراً يأخذ في تفسير القصائد وتقويمها بعد هذا التحليل الشامل المستوفى .

وهذا خير مثل على ما يتمتع به منهج بلاكمور من قوة إذا قارناه بجهل أكثر النقاد المعاصرين وضحالتهم وتراخيهم وتكاسلهم ، وإذا كان

تيت مظلوماً في هذه المقارنة ، فاذلك إلا لأننا افردناه بالذكر دون سائر الناقدين ، ولكن تيت ليس بدعاً بينهم بل من الممكن ان تنسحب هذه المقارنة على كثيرين سواه . ولقد يستطيع المرء ان يقارن الفصل الذي كتبه بلاكفور عن الشاعر يونس في كتابه « ثمن العظمة » بما كتبه بورا عن الشاعر نفسه - بتدوق وادراك - في كتابه « ميراث الرمزية » ، The Heritage of Symbolism . كلا الناقدين حلل « العودة الثانية » إلا ان دراسة بلاكفور للمبنى الصوفي القائم وراء تلك القصيدة ، بالاعتماد على كتاب « الرؤيا » لبيتس وعلى غيره من الكتب ، لتسمح دراسة بلاكفور متمسكاً من الفهم والادراك يفتقر اليه بورا الذي كان يجهل ذلك المبنى الصوفي ولا يكثرث بالبحث عنه . أو قد نقارن بين ما كتبه بلاكفور عن ت. ل. لورنس في كتابه « ثمن العظمة » وبين المراجعات التي نشرها مارك فان دورن في مجلة « الامة » ثم ضمنها كتابه « القارىء لنفسه » . وهذه مقارنة عادلة لأن فان دورن يلح على أنه لا يعرف الناقد شيئاً وان يكفى بقول اقل القليل . وكل ما قاله فان دورن عن لورنس انه « معقد الى درجة المستحيل » ، الى حد لا يطاق ، وانه قد يفسر ذات يوم . اما بلاكفور فانه جلس في هدوء يحاول ان يفسره ، فدرس في اثناء ذلك رسائله بعناية وذهب الى مكتبة الكونغرس في واشنطن ليقرا النسخة الوحيدة من كتاب آخر للورنس عنوانه : « دار الضرب » The Mint ، وهو الكتاب الثاني المسحوح به في أمريكا وعندما استعمل هذا الكتاب ورسائل لورنس ادى المهمة التي احجم عنها فان دورن وهي كشف معنى ما (ان لم نقل كشف المعنى) في « اعمدة الحكمة السبعة » . بل اننا احياناً لا نحتاج الى استجلاب هذه المقارنة بين بلاكفور وغيره من النقاد ، لانه هو نفسه أحياناً يثيرها . فمثلاً : عندما تحدث عن قصيدة « ارباء الرماد » لاليوت في كتابه « مزدوجات » عتف ناقدًا

ذكياً مثل ادموند ولسن (ومن مواطن الضعف في بلاكمور شدة مجاملته لزملائه) لانه نقد القصيدة وهو يجهل مدلولها المسيحي ، فأخطأ في قراءتها حين رأى فيها مثاراً للضعف لا للقوة . ولذلك فسر بلاكمور المعنى الديني لذلك اليوم المسمى « اربعاء الرماد » ومبدأ نكران الذات والانضاع في المسيحية ، والتعاليم المسيحية في العبارة التي اقتبسها اليوت من دانتى ، وهلم جرا ؛ وكلها امور لا غنى عنها لفهم القصيدة . فإما إن بلاكمور كان يعرف هذه الاشياء وإما انه كان يجهلها فبحث عنها حتى عرفها ؛ اما ولسن فلم يكن يعرفها ، ولم يكلف نفسه البحث عنها . ووجد بلاكمور لقاء الجهد المبذول ، وجد قراءة دقيقة رصينة ركيئة ، وجد لقاء ما اضطلع به وهو يؤدي واجبه ، وبذلك تجنب الخطأ الجاهل الذي اختاره ولسن . وهذا هو ما يحزره بلاكمور غالباً فيما يبذله من جهد ، وهو كفاء بالكلف التي يقدمها . ولقد يفيد النقاد امثال تيت وبورا (بورا في هذا الموقف فحسب) وفان دورن وولسن إذا هم تفكروا قليلا في اسطورة النملة والجندب .

٢

إن بلاكمور ، مثل اليوت ، لم يؤلف كتباً في النقد وانما نشر عدداً من المقالات والمراجعات ، ثم ضمّ اثنتي عشرة منها في كتابه « مزدوجات » ، ١٩٣٥ ، وجمع ثلاث عشرة اخرى في « ثمن العظمة » ، ١٩٤٠ ، ومنذ ذلك الحين نشر من المقالات والمراجعات ما لا يقل عن اثنتي عشرة ايضاً ، ولذلك فقد يسعفنا الحظ بكتاب ثالث له . وقد قضى بلاكمور عدداً من السنوات وهو يعمل في انجاز سيرة نقدية عن هنري آدمز ، ومنها نتف ظهرت في المجلات ؛ واعلن مرة انه يعد دراسة عن هنري جيمس ، وليس له سوى ما تقدم الا ثلاثة دواوين شعرية

وعديد من « الكراسيات » الصغيرة ذات القيمة المؤقتة العارضة . وحتى يصدر كتابه عن آدمز وكتابه عن جيمس ومجموعة ثالثة من مقالاته يظل كتاب « مزدوجات » خير مثل يستحق منا القول المفصل .

ومفتاح هذا الكتاب في عنوانه الفرعي : « مقالات في البيان والبيان » ولعل بلاكومور ان يكون ادق قارئ متفرد في النقد الامريكي وإذا علق على قصيدة فلا يسهه في ذلك الا ولیم اميسون بانجلترا ، ولذلك فان اكثر كتابه شرح وتوضيح للنصوص . وقد أشرت من قبل الى دراسته للغة كمنجز وانشيد بوند ، وشعر ستيفتر ، وهارت كرين ، وفي هذه جميعاً خير طراز من الشرح لعدد من القصائد الصعبة ، وكذلك هي دراسته لماريان مور والآخريين . ولعل خير مثل مركز من هذه الدراسة هو القسم الثاني من مقالته « اعياب جديدة ، وتشريعات جديدة » وعنوانه الفرعي « ملاحظ على نص » من هارت كرين . وهذا القسم كله شرح مستفيض لا مدخل فيه لغموض ، لمقطوعة ذات ابيات اربعة عنوانها : « حانة » ولسبعة ابيات من قصيدة « دموع المسيح » . ومن الامثلة النموذجية في ذلك الشرح ما كتبه بلاكومور حول بيت من القصيدة الثانية جاء فيه : « الناصري والعينان اللتان كأنهما الحُرَّاق » .

ومن الوسائل التي يعتمد عليها بلاكومور في الشرح والتفسير ان يضيف

* - الحراق tinder مادة صوفية ناعمة تستعمل في ابراء النار بالقندح وهي تذكر بالكلمة tender فكان الشاعر - حسباً يرى بلاكور - قد اختارها عدداً للدلالة على ما يحاورها من ناحية صوتية ، والحراق يشتمل بسرعة فالصورة ملائمة لحال العينين ، ويقول كرين ايضاً في القصيدة « ان القمر يرسل البزير النقي » ؛ والبزير سائل محلل مطهر ، وقد رمز به الى ضوء القمر فناسب المقام ، كما ان صوت الكلمة مناسب لنفحة Nazarine (الناصري) - هذا ما قاله بلاكور وقد اشرنا اليه هنا لأن ترجمته بدقة تعد متميزة .

مادة مركبة او قل ان يفهرسها ، ثم يصبح لهذا التصنيف قيمة ذاتية مستقلة . وهذا يصدق على عرضه للموضوعات الكبرى - موجزة - في اناشيد بوند ، وهو يصدق كثيراً على مقال له في « مزدوجات » كتبه عن فواتح جيمس ونشره في « الكلب والنفير » وجعله مقدمة لفواتح جيمس عندما نشرت بعنوان « فن القصة » The Art of the Novel . وهنا يضع بلاكمور ما يسميه « فهرساً انتقائياً او ثبثاً مؤقتاً » يدرج فيه المسائل الكبرى والموضوعات الهامة التي يتحدث عنها ويدل على مواضعها ثم يفعل ذلك نفسه في الموضوعات الصغرى . ومن ذلك كله ينتهي الى فهرست نقدي مكون من عشرين صفحة لكل الامور المتعلقة بفن القصة عند جيمس ، وهي بالغة القيمة للمبتدئ الذي يريد ان يقرأ فواتح جيمس ، وللمختص الذي يحاول ان يستمد شيئاً من الفواتح في بحثه ، كما ان فهارس بلاكمور هي في ذاتها عمل نقدي ايضاً .

وبما ان بلاكمور شاعر فانه ينفق كثيراً من جهده في نقد الشعر ، ولذلك جاء ما يقارب ثلثي كتاب « مزدوجات » في نقد هذا الفن ؛ وليس من الغريب اذن ان يتحول الى الحديث عن امور عامة في الشعر حين لا يجد أثراً شعرياً معيناً لينقده . ومما تجدر ملاحظته انه قلما يحلل النثر أو يكتب في مسائل النثر وفنيته ، وإذا راجعت ما كتبه في النثر وجدته يتعلق بمشكلات متصلة بالمتفنن نفسه كدراسته عن ت. ا. لورنس وملفل ، أو بالأفكار وبخاصة الاخلاقية منها كدراسته عن دستوفسكي وآدمز . غير انه ايضاً لم يكتب شيئاً في النظرية الشعرية ، وانما ينشأ حديثه عن فنية الشعر من مسائل ومشكلات محددة بأعيانها ، فهو يتحدث عن القافية حين يعرض لشعر ماريان مور وطريقة استعمالها للتقفية ، وهو يتحدث عن الصور والاستعارات حين يقارن بين ستيفنز وبوند واليوت في مقاله عن الاول منهم ويتحدث عن الشكل الشعري عرضاً إذ يتصدى

للحديث عن لورنس ، ويشير عابراً الى امور الايقاع والاوزان ، ولم يكرس كثيراً من انتباهه للعروض لانه يعده حشواً في فنية الشعر .

واذا قارن بين استعارات ستيفنز واستعارات غيره من الشعراء أبرز وسيلة اخرى من الوسائل الكبرى التي يستغلها في « مزدوجات » وهي المقارنة بين القصائد وبين الشعراء . فثلاً يتوصل بلاكمور الى رأيه في طبيعة ترجمة بوند لأشعار بروبرتيوس بمقارنة الترجمة بالاصل اللاتيني خطوة خطوة ، لا بالحديث عنها تجريدياً . ويقارن بين بوند واليوت وستيفنز ، فيجد ان خيال ستيفنز غير معتمد على البصر مثل بوند ولا هو درامي مثل خيال اليوت ولكنه خيال خطابي ؛ وهذا التصنيف هو الاساس الذي تقوم عليه مقالاته . ويوضح في مقاله عن لورنس ما يسميه « هستيريا » لورنس وذلك بمقارنة موقفه بموقف اليوت الذي تدل عباراته على « هستيريا منضبطة » . ويثبت نقص الاحساس لدى كرين بأن يحشد حوله مقتبسات من دانتي وشيكسبير وبودلير وييتس وستيفنز ؛ ولكن بلاكمور لم يوغل في المقارنة ليغال اليوت الذي ينقلها أحياناً الى شيء بعيد عما ينتقده ، ويظل يبعد بها في استحضار أمثلة متشعبة حتى تتلاشى صلتها بالشئ المنقود ، ويقتصد بلاكمور في المقارنات ، وقد يسهب في تبيانها ولكنها في كل حال تخدم غاياته خدمة جلتي .

وليس في كتاب « مزدوجات » استمداد علني من اكبر منبعين يستمد منهما النقد المعاصر اعني علم التحليل النفسي والماركسية ، وان كان فيه تأثير خفي لهما . وينتج هذا من احدى فرضيات منهج بلاكمور وهي فرضية استمدها من اليوت في دور مبكر ووضحها في دراسة له عن اليوت نشرها عام ١٩٢٨ في « الكلب والنفير » ؛ ومؤدى هذه الفرضية ان النقد يجب ان يتناول الادب من حيث هو ادب ، لا من حيث يمثل اي شيء آخر . حتى حين يستمد بلاكمور علناً من علم النفس ، كأن يتحدث

عن المرض المستيري عند لورنس ، تجده يستخدم سيكولوجيا ادبية في طابعها ، فهو يصر على انه لا يشخص مرض لورنس ولكنه يرى ان « الحقيقة في شعره وفي ثره الاخير ... ذات طابع هستيري » . اما النقد الاجتماعي فابرز موطن استخدمه فيه بلاكمور هو حديثه عن « عودة المنفي » ، لللكوم كولي ١٩٣٤ وعن كتاب اليوت « بحثاً عن آلهة غريبة » وفيه يقول : « أراني من وجهة سياسية اتفق مع كولي » ثم يقول :

إذا اخترت انجماً سياسياً ووجهت فكرك لتصل من ذلك الاختيار الى نتيجة اصيلة فليس يستتبع هذا ان انجاهك السياسي سيؤثر تأثيراً مباشراً فيما تكتبه إن كنت كاتباً . وليس مما يستتبع هذا انك قد كشفت عن ضرورة سياسية واتخذتها شعاراً لك ، إن كنت ناقداً . ان الكاتب او الفنان ، في اي ميدان ، هو مرآة مستقلة لمجريات الحياة التي تستغرقه ، ما دامت له إرادة في اي شأن من الشئون ، وهو يخلق عن طريق الابداء والتمثيل والنقل ، وليس يتغير من اسلحته الا السخرية التي يتمتع بها ذكاؤه ، والتي يسلطها على الحقيير والبليد ... وقد يتفق ان تكون معتقدات الكاتب السياسية اساسية في فنه ، حين تظهر فيه بقوة ضمنية لاجهرية ، كقوة الدم على العودة في العروق ، وربما لم يتفق لها ان تكون كذلك . ويجب على الفنان ان يحتفظ لنفسه بحقه في ان يعرض ما يراه وما يحس به من المشكلات الانسانية ، والشيء الوحيد الذي قد نتطلبه منه هو ان لا يعرض ما لا يراه ولا يحس به بل ما يعتقد له اسباب سياسية او غير سياسية .

وينتهي بلاكمور من هذا الى ان كولي واليوت قد أريانا طرقاً « نحن منزلتنا كمواطنين » غير ان الغاية القصوى هي ان يضيفا « الى

منزلة استقلالنا كفنائين . وقد تنبه بلاكور إلى انه جار على النقد الاجتماعي حين تنكّر له باسم « النقد السياسي » أي حين ابصر منه أسوأ احواله ؛ ولذلك تجده يلح على أن هذه المعايير الاجتماعية تظل صحيحة ركيئة ما دام يحددها برصانة ناس مثل كولي ، اما امثال غرانفل هكس وهوراس غرغوري فانهم دائماً يسيئون استغلالها وتمثيلها . (ومن سقطات بلاكور في هذا المقام أن يقول : « إن كانت بيرز بلاومان Piers Plowman تعالج الصراع الطبقي ، فان حكايات كانتربري لم تعالج شيئاً من ذلك » . ولا مربة في ان حكايات كانتربري أدلّ على الصراع الطبقي من غالبية الآثار الأدبية لانها تصور في افتتاحها انهيار الاقطاع بين الفارس وتابعه ، وتتطرق الى الفوارق الطبقيّة الحادة في أكثر الحكايات . ما أكثر الامثلة التي قد يختارها بلاكور ، وكما كان من الاسلم له لو انه اختار قصيدة « قبلاي خان » أو ما أشبهها) .

ولنقل شيئاً في السخرية عند بلاكور فان استعماله لها في كتاب « مزدوجات » غزير واسع . وتصبح لديه في احد طرفيها نوعاً من الفكاهة (كأن يقول : هذه تهمة حادة لكنها لا تجرح) وهي في الطرف الثاني تحفظٌ شكّيٌ حذرٌ مترامي الاطراف . وفي الفصل الاخير من كتابه يسوّي بينها وبين الفكر الحر فيقول :

توجد ، لحسن الحظ ، نماذج من التفكير الطليق الباري من التعقيد ؛ دعنا نتجه بأفكارنا كالمثأملين لنكحل أنظارنا بانوار افلاطون - في مرحلته الاولى - وبأنوار مونتين - في كل مراحل حياته - . أليس الحافظ الحيّ والخصب في حواريات افلاطون ومقالات مونتين إنما مردّهما الى عدم التعقيد و « الترسيم » ؟ أليس ان افلاطون - في عهده الاول - يمسك بالافكار المتصارعة في توازن متبادل ، ويقدمها لنا في

عراك وتطور ولا يحكم بالنصر لاحدها إلا في النهاية ؟ أليس ان مونتين يفسح المجال دائماً لفكرة أخرى ، ويهيء دائماً مكاناً ثالثاً لسخرية مؤقتة تفصل في النزاع بين الفكرتين ؟ أليست الاشكال التي ينشئها كل من الرجلين قائمة على السخرية لانها دائماً تفضح الازدواج في كل فكرة ، في أعماقها ، فهي تدلّ عليها كأنها تعرضها للاتهام الذاتي ، وتبرزها في معمعان الحياة لا محصورة في مضيق ؟... إن مثل هذا الاتجاه ، مثل هذه المحاولة في البحث الحيوي ، يصبح حين نستعيره وزواج بينه وبين حاجاتنا هو المسلك العقلي الوحيد لتكثير المبادئ وضروب « التقنيات » المتغطرة التي تملأ اوعية التفكير التقدي لدينا .

أما إن كان المفكرون والفنانون أقل شأنًا من افلاطون ومونتين ، أو كانوا مثلها عظمى لكن آثارهم أدنى منزلة ، فها هنا يضيف بلاكور قائلاً : « علينا أثناء القراءة والتقد ان نضيف الشك والسخرية من لدنا » . وقد يضيف بلاكور نفسه هذه السخرية في كتاب « مزدوجات » على نحو حذر من التجريب ؛ واليك هذه الامثلة :

« ليس من العسير ان نطبق هذه القسمة على كرين إذا قننا بها تجريباً دون ان نتطلب منها ان تكون مثمرة ، او ان تكون هي القول الفصل » .

« يجب ألا نوغل في استقراء النظر لان قيمته انما تكمن في عدم انطباقه انطباقاً كاملاً » .

« ان هذه العبارات التي نريد بها تمييز هذا من ذلك انما هي خاضعة للتصحيح والتسديد » .

ومثل هذا المسلك الحذر التجريبي غير الحاسم يجذب اليه القارىء

بأكثر مما يستطيعه النقد في العادة ، ولا ريب في ان بلاكمور يحسب دائماً حساب قرائه . وهو يتوقع ان يكون القارئ ذا فكر مدرب على تقبل الشعر او انه « سينظر ويقرأ كأنما هو ذو فكر مدرب » ، وهو يقر ان غاية النقد هي التذوق ولكنه يضيف الى ذلك قوله في عبارة موقنة تشبه في حوكها اسلوب جيمس : « الا ان التذوق نفسه يستطيع ان يكون ذا معايير يقيس بها صحته وورصاته ، ولا بد له ، لكي يكون مكتملاً ، من ان يدل على فهم « دائم » لغاية هي النتيجة الضرورية ، بل هي الثمرة الصحيحة ، لما فيه من صحة وورصانة » . وللقند مهمتان - اولاهما - حسباً يحددها بلاكمور - هي « توسيع الالفة للخصائص الذاتية » والثانية هي الحكم على منسوب الاداء ، اي بعبارة اخرى : مهمة النقد ان يحلل وان يقوم . وفي الاولى يلح بلاكمور على ان يقود النقدُ القارئَ دائماً الى الاثر الفني ؛ وهو يكتب ويقتبس دائماً اعتقاداً منه ان تحليله سيحول نظر القارئ الى جزئيات القصيدة ، لا انه يكتب للقارئ شيئاً مفهوماً يقوم مقامها ويغنيه عنها . وفي الثانية تجده يلح على ان يقرأ القارئ بفكره لا بعيته ، وان يجرب الشكل والمحتوى ، وان يحب الشعر من حيث هو شعر ، وان يتقدم من القصيدة اما بزيادة من المعرفة الواسعة او بقدرة على بذل الجهد والصبر المضي . اي ان القارئ الذي يتصوره بلاكمور قريب الشبه من القارئ المثالي للشعر ، وهو شاعر آخر أو ناقد مثل بلاكمور نفسه . ولا ريب في ان بلاكمور يدرك ندرة مثل هذا القارئ بين القراء الذين يمثلون جمهوره القليل ، ولكنه مع ذلك قد يرفض ان يتنازل عن موقفه من اجل الكثرة الغالبة .

ولا يدرك وحدة كتاب « مزدوجات » إلا قارئ يحسن ترتيب المقدمات ، هذا على الرغم من ان الكتاب مجموعة من المقالات العارضة والمراجعات . وهو يحوي قطعاً كبرى مثل دراسته لـ « كمنجز وبوند وستيفنز »

وكرين ود. ه. لورنس وماريان مور وكتابات اليوت بعد ان تحول كاثوليكيًا ، وفوانج جيمس ، والنقد الأدبي المعاصر ، وإلى جانب هذه قطع صغيرة ثلاث . هي مراجعة لكولي واليوت معاً ، ومراجعة لكتاب « الموروث العظيم » من تأليف غرانفل هكس ، ومراجعة لبعض كتب كتبت عن صموئيل بتلر ، وكل هذه الثلاث نشرت في « الكلب والنفر » . فاذا كانت القطع الكبرى توضح الوحدة في كتاب بلاكمور ايجاباً فالقطع الصغيرة توضحها سلباً ، لانها تدل على ما لا يرتضيه في حيز تلك الوحدة ، فهو لا يرتضي المعايير المسيحية التي يستغلها اليوت والراديكالية التي يستعملها كولي والتشويه المتحيز لدى هكس والفطور والتعنت لدى بتلر ، وكلها معايير خارجة عن مجال الماييس الادبية . اما الوحدة الایجابیة فانها كامنة في غموض العنوان « مزدوجات » لأن بلاكمور لم يفصح بتلك المزدوجات في كتابه ، ولكنها تبليج لفكر القارئ تدريجاً . فالشعر مزدوج اثنيني لانه يتكون من شكل ومحتوى ، ومن مادة محسوسة وقوة تحليلية ؛ والنقد مزدوج لانه يتضمن التحليل والتذوق ، والفة الخصائص الذاتية وتقويم الاداء ؛ والشعر والنقد معاً مزدوجان لانها يعينان « البيان والتبيان » وكل اثنین من مصطلحات النقد مزدوجان : الشكل والمحتوى ، المبنى والنسيج ، الكاتب والقارئ ، الثابت والمتحرك ، الموروث والثورة ، التعبير والنقل ، ومن تواشج هذه جميعاً ينشأ شيء ثالث هو القصيدة او المقالة او هو في هذا الحال كتاب بلاكمور . ومن غموض العنوان ينجبىء وراء القسمة الازدواجية فيه مصطلح ثالث واجهه بلاكمور من بعد علناً فتحولت مزدوجاته الثنائية الى ثلاثيات .

٣

ليس لبلاكمور منهج محدد مرسوم وانما لديه مزاج من الخصائص والتقريرات ولذلك لا يمكن ان نورد لطريقته تاريخاً ونسباً بعيداً ، وانما

نستطيع ان نذكر نسبها القريب ، أعني ان نذكر الاشخاص الذين يستمد منهم ويستوحي بعض آرائهم لكن هذه مسألة معقدة لانه اذا استثنينا ولسن نايت كان بلاكمور أشدّ النقاد الاحياء استمداداً وانتقاءً أما نايت فقد استمد واعترف بانه يستمد من كل ناقد انجليزي معاصر على وجه التقريب ابتداء من مري ويريد حتى الآنستين سيرجن وبودكين . وعلى النحو نفسه نرى بلاكمور قد استغل كل ناقد حديث مشهور في كل من إنجلترا ، أيركة وان باين نايت في مقدار الرفض الغريبة والتعديل لما يستمده .

واذا ذكرنا الاستمداد في حال بلاكمور بدأنا بذكر اليوت ، لأن بلاكمور نشأ في أول عهده على : بيله وتقدير نقده وقد كتب عنه اولى مقالاته النقدية في « الكلب والنفير » فأثنى عليه هنالك لانه - أي اليوت - « يلتزم بالحقائق فيما ينقده من حيث صلتها بالادب ، وبه وحده » ومن ثم فانه « نسيج وحده لا في الحاضر فحسب بل في الماضي ؛ فقيه شيء من آرنولد وبعض من كولردج وقليل من دريدن وبين الحين والحين شيء من الدكتور جونسون ، إلا ان اهتمامه بدريدن من بينهم هو الاهتمام المخلص الجامع » . وهذا غير صحيح طبعاً ، ولكن من الممتع أن نرى بلاكمور يضع هذه القائمة من الاسماء ، وهو في سن الثالثة والعشرين ، يوم كان يعتقد أنه يستمد نقده من مذهب اليوت في النقد . ثم استكشف بلاكمور أهمية هنري جيمس وفوائحه النقدية ، يوم كتب عنه بين ١٩٢٨ ، ١٩٣٠ فقال انه « اعظم ارباب الاقلام الامريكيين وأكثرهم تنظيماً ولعلي اعتقد انه اشدهم إنسانية » . وقد اشبت مقالات جيمس رغبته في النقد الفني ، ولما درس الفواتح قال فيها : « إنها أكفأ نقد أدبي بل اعتقد انها افصح وأصل قطعة من النقد الادبي وجدت ابداً » ، ولا يدانيها الا مقالات اخرى لجيمس . ولعلّ نقد جيمس كان العامل الأكبر في تحديد

نقد بلاكمور وتشكيله ، في الاتجاه المجازي وتطبيق الاحساس والإلحاح على القيمة الرفيعة للفن بل في الأسلوب نفسه (انظر فيما تقدم جملة وصفت بانها تشبه انشاء جيمس ، وغيرها كثير يستخرجه القارئ عفواً دون تعمد أو بحث) . ولم يفارق بلاكمور أستاذه مفارقة واضحة الا في الموضوع ، لانه سلط تحليله على الشعر لا على النثر ، ونقد آثار غيره لا آثاره نفسه ، حتى لنقول : ان نقد بلاكمور هو نقد جيمس نفسه مطبقاً في مجالات اخرى .

ولا ننس تأثيرات اخرى عدا تأثير جيمس . وفي أولها وربما كان أهمها تأثير اليوت في الفكرة والأسلوب : فمثلاً يفرق بلاكمور بين العاطفة في الشاعر والعاطفة في القصيدة وهي تفرقة مستمدة من اليوت . وفي بعض جملة تلمح أسلوب اليوت ايضاً وهو أسلوب جيمس نفسه ، مع تكثير من المعارضات والتردد وتبسيط للتركييب ، حتى ان هذا الأسلوب ليوحى اليك (ويضلل بما يوحيه احياناً) بأن التعبير الموجز المبسط يحتوي افكاراً معقدة دقيقة . وقد استغل بلاكمور كثيراً مما يتميز به اليوت وما يردده من مبادئ وتأثر بأسلوبه ، فوضع نفسه في صف الآخذين من نقده بل انه في السنوات الاخيرة تحول مثل اليوت الى النص على النواحي الاخلاقية . وقد شغلت باله عبارة اليوت : « الضجر والرعب والمجد » الكامنة وراء الجمال والقيح ، فاقتبسها - على الاقل - أربع مرات حسبما أجصيت . ولقد بدأ بلاكمور بالثناء على اليوت سنة ١٩٢٨ حين وصفه في « الكلب والنفير » « بخصوبة مشذبة الخواشي في افكاره » . وفي سنة ١٩٤٤ نشر مقالا عنه بمجلة Partisan فأعلن انه يوافقه في كثير من معتقده الذي تحدث عنه في « ملاحظ نحو تعريف الحضارة » ، ويخالفه مخالفة حادة فيما جمعت به آراؤه هنالك دون تصريح . ولذلك يمكن ان نقول ان موقف بلاكمور من اليوت كان ثابتاً لا تردد فيه ، وبجل هذا

الموقف انه يعترف بما يوافقه فيه وما يخالفه ، وانه يفيد من الآراء التي يتقبلها ويرفض ما عدا ذلك .

وهناك تأثير آخر تمثله بلاكمور وخالفه اساساً ، وذلك هو تأثير الاستاذ يرفنج بابت . فقد بدأ بلاكمور بمقال عنيف عن النزعة الانسانية (١٩٣٠) هاجم فيه بابت واصحاب تلك النزعة بحدة حادة ووصفهم « بالعجفية والعمى والجهل الجائر » ولم يجد لديهم شيئاً يستحق الثناء . ثم كتب مقالا آخر عن « النزعة الانسانية والخيال الرمزي » أو تعليقات على قراءة بابت من جديد ، نشره في خريف ١٩٤١ بمجلة الجنوب ، فعزا فيه قصور بابت الى انه يمر « بالنموذجي » في الحياة عابراً ، ولا يعبر « القوى الخفية الارضية » اهتماماً ، وهذا كله من صور « التحلل في الخيال المسيحي » .

ثم يتحول بلاكمور عن مجرد الرفض لمبادئ بابت الى قبولها مع توسيع لها وتعديل فيها فيقول : « علينا ان نهتم بالبناء لا بالهدم » ، علينا ان نعيد الاهتمام بالقوى الارضية وان نعيد الخيال المسيحي ، ولكن بلاكمور يسمي هذا الخيال باسم دينوي هو « الخيال الرمزي » ، وكأن بلاكمور عاد يؤمن بالنزعة الانسانية مضيفاً اليها هذا الذي يسميه « الخيال الرمزي » ، ولذلك استمد المصطلح الخلقي عند بابت مثل : نظام - تناسب - اعتدال ، وجعل من هذه الاصطلاحات معياراً جمالياً يعيش به الشكل الشعري و اضاف اليها اصطلاح « الارضي » . ولقد كان اتصال بلاكمور بهارفارد ، وان لم يدرس فيها ، ذا اثر فيه ، وكان بابت ذا يد في هذا الاثر ، ومن بين النقاد الذين تلقوا تأثير بابت نجد اثنين لا يقللانه محض قبول ولا يرفضانه محض رفض وانما يستمدان منه ما يلائم حاجتهما ، وهما بلاكمور وفرنسيس فرغسون .

إن تأثير بلاكمور بكل من جيمس واليوت وبابت وسانتيانا ايضاً في

فكرته عن « الجوهر » قد أصاب التزعة النقدية لديه وطريقته في ممارسة النقد . اما من الناحية « التقنية » فانه تأثر بصف آخر من النقاد المعاصرين فيهم رتشاردز وامبسون وكنت بيرك . وقد استمد بلاكمور الشيء الكثير من رتشاردز (حتى كتب عنه يقول : ليس ينجو ناقد ادبي من تأثيره) . ويبدو انه يحمله غاية الاجلال ولكنه يبدي تحفظات حادة ازاء الميل العلمي في نقد رتشاردز . ولما كتب في « مزدوجات » فصلا عن ماريان مور ، تعرض لذكر رتشاردز ، وكان تقبله لتأثيره حيثئذ على أشده ، فقال فيه إنه خير ناقد معد للحكم والحسم ، وقال في موضع آخر : ان كتاب « آراء منكبوس في العقل » خلاب جذاب لكنه غرار ، اما « معنى المعنى » فانه صورة لبضع مئات من الكلمات الفقيرة وقد جعلها المؤلف منبعاً للعلم الشفوي .

ثم قال فيه : « إنه ناقد معجب » لا يتازعه احد في حبه للشعر ومعرفته به ، ثم لامه لانه جعل نفسه ضحية للمشكلات الادبية العملية التي تمتد وتمتد ولا تقف عند حد ، ولانه على وجه الجملة يحاول ان يحول النقد الأدبي الى علم اللغويات ويسلم بلاكمور بان مثل هذا العمل شيء هام ، ثم يضيف الى ذلك قوله :

ولكني أريد لهذا النقد ان يواجه دائماً - وهو مستغرق في مهمته - أمثلة من الشعر ، وانما اريده كذلك ، من أجل ان يساعد عملياً في تذوق اللغة في ذلك الشعر - في تذوق استمالاتها ومعانيها وقيمتها . واريده منه ان يساعدني في ان يحقق لي ما يساعد السيد رتشاردز في تحقيقه ، وهو يقرأ الشعر من أجل الشعر ذاته ؛ مهما يكن ذلك الشيء الذي أطلبه منه .

ولب الخصومة بين بلاكمور ورتشاردز يتمثل في قوله : « الشعر هو

معنى المعنى ، وذلك ما قاله في مقال له بعنوان « اللغة من حيث هي إشارات » نشر بمجلة Accent في صيف ١٩٤٣ .

أما ما بينه وبين امبسون تلميذ رتشاردز فانه محض وفاق ، لأن امبسون يؤدي في النقد ما يتطلبه بلاكمور بدقة ، اعني انه يسلط نظريات رتشاردز على النصوص الشعرية . ويبدو ان بلاكمور لم يتأثر بالكتاب الثاني الذي كتبه امبسون عن « الرعوي » أما كتاب « سبعة نماذج من الغموض » فكان ذا أثر كبير فيه . حتى ان ما كتبه في « مزدوجات » عن ستيفنز وكرين ليس إلا كشوفاً امبسونية في الغموض ، أي تفريعات لا تنتهي من مضمونات الصور والألفاظ الشعرية . ويبدو انه يشارك امبسون الايمان بأن الغموض في الشعر سرّ تأثيره ، على شريطة ان يكون غموضاً منضبطاً محددًا . ومما يصور تأثره بامبسون قوله في مقال « اللغة من حيث هي إشارات » : « إن كلمة من كلمات شيكسبير تُهجى على نحو ما في احدى النسخ ثم على نحو آخر في موضع آخر ثم على نحو ثالث في موضع ثالث لتحمل في ذاتها المعاني التي توحى بها التهجئات الثلاث وتزيد اليها معنى رابعاً اي انه مثل امبسون يضرب بقراءات العلماء لنصوص شيكسبير عرض الحائط . وفي مقال له عن بيتس يتبع ايضاً هذه الطريقة الامبسونية فيستغرق في تحليل معاني كلمة Profane حسبما يستعملها بيتس في احدى قصائده .

وإذا تجاوزنا النقد المعاصرين وجدنا تأثر بلاكمور بالناقد كولردج ضئيلاً ، ولكنه يدخر أكبر إجلال لأقرب المعاصرين شبهاً بكولردج اعني الناقد كنت بيرك ، وكثيراً ما اعلن انضواءه تحت راية هذا الناقد ، وقد اقتبس منه عدة مرات في « مزدوجات » اثناء تحدّثه عن ماريان مور ، مستملاً آراءه وان لم يبرأ من مقاومته لها . ثم هو يضعه في صف مع بيرس لاشتراكهما في « النشاط والتميز الواضح في التأملات » ،

ويضيف قوله : « كلاهما يبعث الحيوية والنشاط في المرء وان لم يكن يؤمن بالصدق فيما يقولان » ، ويشكو بلاكمور من كثرة بيرك شكواه من رتشاردز : يستغل رتشاردز الادب خطأ لفلسفة القيم ويستغل بيرك الادب لفلسفة الامكان الخلفي . ويقول : إن موطن الضعف في طريقة بيرك أنها قد تستغل على السواء في دراسة شيكسبير وداشيل هامت او ماري كورلي ، وتؤتي نفس الثمرات في كل آن (أهذا ذم للطريقة او مدح لها ؟ اليس هذا دليلاً على قوتها ؟ لقد أقر بيرك بهذه التهمة منذ عهدئذ) . وحكمه النهائي على طريقة بيرك انها لا تستغرق كل الادب - وذلك عيب طريقة رتشاردز ايضاً - ولكن اذا استعملها ناس حذرون مقتصدون مثل بيرك جعلوا منها طريقة مثمرة سديدة .

وفي « ثمن العظمة » يستمر بلاكمور في الاقتراب من بيرك مستخدماً مبادئه ومناهجه مثل فكرته عن الشكل الضمني ، ومصطلحاته الخاصة مثل « التحول الديوي » بل مستمداً منه مقتبسات من تعليقاته وملاحظته . وفي خريف ١٩٣٩ نشر بلاكمور مقالة عن آدمز في مجلة الجنوب ، فحشد لبيرك أقصى ما لديه من ثناء وجعله صنواً لمونتين في السخرية فقال :

أضف الصراحة والحذقة الى الخيال ، فاذا كان المزيج الذي تصنعه متناسباً نتج لك خيال حر ، رجراج وثاب يستطيع ان ينعكس انعكاساً دائماً مباشراً على المجتمع المتحرك دون ان تعيقه عن ذلك سرعة الحركة او الطاقة والاتجاه . ووجود صاحب هذا الخيال امر نادر ، ولكنه ان وجد كان متقدماً على عصره بل هو في الحق متقدم على كل عصر وان وجدت امثله من الماضي السحيق . مونتين في بعض احواله كذلك . وقد يصبح اندريه جيد واحداً من هذا الفريق اما في بلدنا

فلعل بيرك هو ذلك الرجل الا حين تستولي عليه « الحمية والعصية » .

ولما كتب بلاك مور مقاله « اللغة من حيث هي اشارات » اعتمد على آراء بيرك واقتبس منه كثيراً ، وفي ذلك المقال حاول ان يحدد العلاقة بين نقده ونقد بيرك فقال :

« طريق الخيال اوجلت مقدمة كتابك التي اهتمت اليها بيرك من الزاوية العقلية » ، أعني ان لغة شعر قد تعتبر عملاً رمزياً . وهذا هو الفرق بيني وبين السيد بيرك : انه هو معني باقامة المناهج لتحليل الاعمال التي يعبر عنها الرمز أما انا فأؤثر ان اهتم بالرمز المخلوق . وهو يستكشف احجية اللغة حين تتحول رمزية وأنا احاول من خلال الامثلة المتنوعة المتدرجة ان أري كيف يمنح الرمز للأعمال في اللغة حقيقة شعرية . فالسيد بيرك يشرع وأنا أقضي ، أما الذي يتولى التنفيذ فهو في مرحلة واقعة بيننا .

وقد استمد بلاك مور علناً من عدد آخر من النقاد فيهم ايفور ووترز وجون كرو رانسوم . وأثنى بلاك مور على ووترز في مجلة شعر ، (تشرين الثاني : ١٩٤٠) وأدرج ما كتبه عنه في كتابه « ثمن العظمة » فاستحسن هنالك نفاذ بصره في النواحي الخلقية « وإلفته للمادة والشكل في الشعر والنثر الفني » وغير ذلك من فضائله . وقد استمد منه « بدعة الشكل المعبر » ، أي أن الفكرة حين تتحول إلى كلمات ففسد انتقلت خيز شكل مناسب لها ، وان خير ما يعبر عن التفكك سياق شكلي مفكك وهكذا ، وقد استغل بلاك مور هذه النظرية في كتابه ، ومن حولها ركّز نقده لشعر د. هـ. لورنس ، واستغلها ايضاً ليحطم أدباء مثل توماس وولف وكارل

ساندبرغ ، ومن هم أعلى شأنًا من هذين .
ولم يستعر من رانسوم إلا اصطلاح « المبنى - النسيج » واستعمله على نحو تجريبي . وفي الوقت نفسه تأثر رانسوم ، بل كل مدرسة الجنوب وبخاصة ألان تيت وكليث بروكس بآراء بلاكمور ، وكلهم يقتبس منه ويعترف له بالمقدرة بل ان رانسوم يقدم اسمه في كتابه « النقد الجديد » ويعتبره النموذج الكامل للناقد الجديد ، لانه انتقائي اصيل معاً . وهو يسبق عليه في مراجعاته ومقالاته صنوف الاطراء . والحق ان بلاكمور ، بموقفه الانتقائي قد أثر في كل النقاد المعاصرين على وجه التقريب وبخاصة النقاد الشبان ، حتى يترك نفسه أثر فيه وتأثر به .

٤

مادام بذل الجهد الجاهد هو ما يميز طريقة بلاكمور في النقد فلنتقدم من اتجاهات نقدية أخرى تعتمد على الكد والجهد ، من اجل المقارنة . ولنقرر بادىء ذي بدء ان اغلبها أدنى حظاً من طريقته جهداً وكداً حتى تكاد لا توازيها أبداً ، واكثرها يقع في باب الدراسة المتخصصة ، وما كان من هذا الباب فقد عاجلناه في فصل سابق . ، غير ان بعضها يستحق ان يذكر في هذا المقام لأنه فردي الطابع غريب الصبغة . واذا ذكرنا كلمة « غريب الصبغة » ذهب الظن سريعاً الى عزرا بوند وطريقته في النقد . اما فكرة بوند في النقد فانها جد متواضعة ، فالنقد لديه هو ان يقف المرء عند رف كتبه ويدل صديقه اي شيء يقرؤه ، ولكن بوند في وقفته عند رف الكتب يلقي جهداً عظيماً وهو يبدي رأيه لصديقه وقد حدد خمسة انواع من النقد في « اجعلوه جديداً » : Make It New ، وهي :

• انظر الفصل السابع من هذا الكتاب .

١ - النقد عن طريق المساجلة والمحادثة فهو يبدأ من محض
الثرثرة والسفسطة المنطقية والتشغيب ووصف التزعزعات ويتدرج
الى تسجيل محدد واضح للاتجاهات والى محاولة لتقرير المبادئ
العامة .

٢ - النقد بالترجمة .

٣ - النقد بالتدرب على محاكاة أسلوب عصر ما .

٤ - النقد عن طريق الموسيقى ... وهذا معناه على التحديد
ترتيب كلمات الشاعر في وضع جديد ... وهو أكثر انواع
النقد حدة باستثناء النوع الخامس .

٥ - النقد في صورة خلق أدبي جديد ، فثلا نقد سنيكا في
« آغون » لاليوت أشد حيوية وأقوى من مقالة اليوت عن
سنيكا نفسه .

وليس في الانواع الخمسة ما يسمى نقداً ، من حيث المتعارف ، الا
النوع الأول ، اما سائرهما ، وكلهما مما حاوله بوند ، فليست تقوم مقام
النقد الناشئ عن المساجلة والحديث أو تتفوق عليه وانما هي تكملة له
تتطلب جهداً .

وقد صدر بوند أول كتبه « روح الرومانس » قبل الاخذ في التفسير
والتحليل التدرجي بمقدمة حشد فيها ترجمات جديدة لقدر صالح من المادة
ابتداء من دانتي حتى السيد . وفي هذا الكتاب نفسه استغل النوع الاثير
لديه من النقد وهي المحاكاة الساخرة ، فحاكى فيها تنفّج وتمان وانتفاخه
ليبرز في ذلك اخطائه . وقال بوند في كتابه « ايجدية القراءة » ABC of
Reading إنه عجز عن أن يترجم كاتولس وفيون ولذلك وضع شعرهما
وضعاً موسيقياً جديداً . ومن انواع النقد التي يؤثرها بوند « المختارات
الشعرية » ولذلك كرّس نصف كتابه « ايجدية القراءة » للاختيار الصحيح

من الشعر ، ويسمي بوند نفسه : « آلة شديدة الارهاق » ولكنه في الواقع دارس فاشل حتى ان النقد الذي يقوم به احياناً يشبه الدراسة الادبية التقليدية ؛ ومن امثلة ذلك مقالة له عن « كفلكتي » في كتابه « اجعلوه جديدا » وهي تحتوي على دراسة مطولة مستفيضة لنص قصيدة واحدة ، وتتبع لمصادرها ومآثيها ، وعلى ترجمات عديدة وتصحيحات في النص وغير ذلك فاذا أضفت اليها محاكاته الساخرة وتعديله لموسيقى الشاعر فانها تمثل كل طريقته النقدية القائمة على الكد وبذل الجهد كما انها تدل ايضاً على مدى ما يعانيه النقد المعاصر من هنات وسقطات وعلى مدى ما تحققه الدراسة الجاهدة المزودة بالمعرفة والنَّصَب . (لا مجال هنا للتساؤل : أكان بوند مخطئاً في احكامه على كفلكتي ، فليست ثمة طريقة تكفل الصواب الخالص) .

وراندولف بورن ناقد آخر من فريق العاملين الجاهدين . حتى انه كان يعتقد ان مراجعة كتاب ما يجب ان تقوم « على بحث مستقل وفكرة مركزية » لا ان تكون حديثاً خفيفاً عن الكتاب ؛ وكذلك هي المراجعات التي كتبها بورن ؛ كمراجعته لكتاب « وادي الديموقراطية » لمردث نيكلسون ، فقد اتخذها لتصوير فكر الغرب الأوسط وحال امريكة كما ان حديثه عن الكاردينال نيومان كان تفسيراً لمعتقداته وآرائه الدينية . وهكذا هو في كل مراجعاته ، يتخذها مجالاً لدراسة الآراء والنظريات المتصلة باشخاص من يراجع مؤلفاتهم . وللتمثيل على مبدأه نقول : من شاء أن يراجع كتاباً عن حياة نابوليون فعليه ان يدرس بنفسه هذه الحياة ويستخلص احكامه الذاتية ثم يواجهها بما توصل اليه المؤلف ، وهذه خطوة ليست دائماً عملية ولكنك ان عارضتها بالمراجعات الخفيفة المستعجلة وجدتها بالغة القيمة .

كتب كلور شفارتز مقالاً بمجلة شعر ، تشرين الثاني ١٩٣٨ عن طريقة

بلاكفور في النقد ، قال فيه :

قد يقدر المرء ، تقديرأ فحسب ، ان بلاكمور ، سواء
درس في هارفارد او لم يدرس ، قد أثرت فيه دراسات
أساتذتها الفيلولوجية وتحقيقاتهم للنصوص في شعر شرسر وغيره
من قدامى الشعراء ، وعلى اي حال فان منهجه اصيل في
الحدود التي يمتد اليها ومن الدلالة بمكان ان يحلل الناقد ولاس
ستيفنز كأنما هو شوسري اسكتلندي من ابناء القرن الخامس
عشر .

وانا استبعد ان يكون بلاكمور قد احتذى دراسات هارفارد في نقده
ولكن سواء فعل ذلك او لم يفعل فان هذه الطريقة الهارفاردية قد انتحلها
عدد من اساتذة الادب الشبان بهارفارد نفسها ومنهم : مائيسون وثيردور
سينسر وهاري ليفن . أما سينسر وليفن فقد افادا من وجود مخطوطة من
كتاب جويس « صورة الفنان في شبابه » بمكتبة الكلية بهارفارد (حققها
سينسر ونشرها باسم « ستيفنز بطلا ») فقارنا بينها وبين صورة مخطوطة
اخرى من الكتاب نفسه ، مقارنة تفصيلية ونشرا نتائج بحثهما ، فنشر
الاول بحثه في مجلة الجنوب ، واستغل الثاني بحثه في دراسته الاكاديمية
الغريبة عن جيمس جويس .

وقد انتفع مائيسون أيضاً بمصادر مكتبة هارفارد ، فقد قدم أجد اقرباء
هنري جيمس الى تلك الجامعة مذكرات هنري جيمس وملاحظته التي لم
تنشر وتبلغ ما يزيد على ١٥٠ الف كلمة ، فكانت تلك المقيّدات مصدراً
هاماً استغله مائيسون في كتابه : « هنري جيمس : المظهر الأعظم » (كما
انه حقق تلك المقيّدات ونشرها بالاشتراك مع كنت ك. مردوك) . كذلك
استغل جهوده وجهود تلامذته في دراسة مقارنة لنسختين من رواية
« صورة سيده » . وراجع جيمس ثلاثة من قصصه الاولى فعدّل فيها

وغير منها حين دفعها لتطبع في نيويورك ، فتفحصها النقاد عاجلين ، ولكن ماثيسون تناولها تناولا منظماً وطبق عليها خير نقد دراسي مؤيد بقوة الخيال ، ومن العسير ان نجد مثلاً خيراً من هذا المثل على ما يستطيع ان يفيد النقد من الجهد والدأب المستقصي .

ومن النقاد الآخذين بالكد ج. ولسون نايت دون ان يوشع نقده بالتخصص الدراسي لانه يقوم به على نحو عفوي غير عامد . وقد قام نقد نايت لشيكسبير على بحث استقصائي لم يمارسه ناقد آخر ، ذلك انه جعل كل ما انتجه شيكسبير يدور على محورين : واحد يمكن ان نسميه «عاصفة» والآخر يمكن ان ندعوه «موسيقى» . فكل ما يتصل بالشتاء عاصفة وكل ما يتصل بالصيف موسيقى ، وكل وحوش البحر (مثل كاليبان) عاصفة وكل الاشياء المجنحة (مثل آريل) موسيقى ، والاوغاد قوى عاصفية والابطال قوى موسيقية ، والألفاظ التي هي مثل «قر في السمع» و«صرخات» من باب العاصفة والشخصيات مثل هاملت واوفيليا موسيقى شدت نغمتها ؛ بل ان الحيوانات فريقان ايضاً فمنها حيوانات موسيقية ومنها حيوانات عاصفية . وتبلغ هذه الدراسة ذروتها في «العاصفة الشيكسبيرية» حيث يجد نايت أن هذه القسمة موجودة في الخرافة والاسطورة وعند الادباء ابتداء من ملفل حتى اليوت ، وقد تبدو الفكرة سمجة في هذا المحمل ولكنها ناجحة من الناحية النقدية ، واذا تناول القارئ كتب نايت وهو يدري هذه الفكرة ، فكرة التعارض بين العاصفة والموسيقى ، فانه يحصل على عدد كبير من صور البصيرة النافذة الاصلية .

وحين كان ه. ل. منكن يعمل في النقد ، كان يوغل مستقصياً في بحثه ليقم فكرة أو يثبت نقطة ، وقد بلغ من جهده ان ذكر ان الطبقات الاولى من قصص كوزاد كانت تدرّ على صاحبها دخلاً كبيراً اثناء حياته ، وذيل على هذا القول بحاشية جمع فيها اسعار ستة عشر كتاباً من فهارس

بأعة الكتب على مدى ثلاث سنوات مختلفة . وكان يقرأ بعض كتب
لادباء متخلفين ويتفحص اساليهم كلمة كلمة ، عارضاً نفاهااتهم واحدة بعد اخرى .
ومالكولم كولي ايضاً مغرم بهذا النوع الشاذ من التدقيق ، فقد
يكتب في احدى مراجعاته قائمة بالوظائف التي كان يشغلها الشعراء اثناء
الحرب أو قد يقطع سياق مراجعته لكتاب عن احتلال الالمان لفرنسة
ليقص كيف مات سنت بول رو أو اذا راجع كتاباً من تأليف كويستر
توقف ليقص حكايات ساخرة عن اللاجئين . ولا يعرف احد من اين يستمد كولي
مادته ولكنها صحيحة موثقة لا تبدو نائية في نقده . وقد كتب ايضاً في
تاريخ الحضارة ، ولكن كثيراً من مقالاته التي كتبها للصحف اخباري في
طابعه مثل : « كيف كان الادباء الاميركيون يكسبون رزقهم بين ١٩٤٠ -
١٩٤٦ » ومثل « الادب الاميركي اثناء الحرب وغيرها » وقد اعجله
الجمع عن استغلال هذه المقالات نقدياً .

وقد نستطيع ان نضيف الى القائمة اسماء وجهوداً أخرى ، فتفسيرات
ادموند ولسن محوطة بالجهل ، ممهدة للنقد ، وكذلك ايضاً هي الشروح
والتوضيحات التي الف منها ستوارت جلبرت كتابه عن قصة « عولس »
لجيمس جويس . ومن هذه البائة ايضاً ما اداه رتشاردز في كتابه
« النقد التطبيقي » (انظر الفصل المخصص لدراسة رتشاردز) . وفي هذا
الحقل من النقد طرفان يقف عند احدهما رجل مثل بلاكمور بنفق جهداً
مضنياً في استقصاء لفظة « زهرة » في شعر كمنجز ثم يستنتج ما يريد
استنتاجه من ذلك ، وعلى الطرف الثاني شخص مثل كارولان سبيرجن ،
يحشد مادة ضخمة قيمة ثم يعجز عن ان يستخلص منها استنتاجات نقدية .
ونحن نعجب بالفريق الاول ونُغْرِى بعمل الفريق الثاني لأنه يقدم لنا مادة
صالحة للاستنتاج والحكم .

خصائص بلاكمور الذاتية وهذا الذي يؤديه في النقد امران متلازمان متسقان . ولا ادري ما الذي حال بينه وبين الانتساب الى كلية ولكني أقدر انه وجد فرص التعلم في خارج المعاهد العلمية العالية خيراً له (مثل كنه بيرك فانه لم ينه دراسته الجامعية) وعلى اي حال فهو عالم مطلع ، تشمل معرفته الفن المعماري والنحت والرسم والرقص والتمثيل والموسيقى ويستطيع ان يفيد من هذه المعرفة في النقد مثلما تدل مقالته « اللغة من حيث هي اشارات » فهناك يسهب في الحديث عن تنوع الاشارات في هذه الفنون . وقد أقر انه لا يعرف الالمانية ولكنه ، فيما يظهر ، يعرف الاغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية بشيء من الطلاقة . وهو يستعمل المجازات العلمية في نقده ، ولا بد أنه درس الطبيعيات واحرز فيها معرفة مفيدة له حين شاء ان يدرس هنري آدمز لا يستطيع متابعة هنري آدمز في افكاره الفيزيائية بل يقول : لو ان آدمز درس الطبيعيات الجديدة لما اهتم ان يستعمل العلم ليرمز الى الوحدة والقانون ومن اجل ان يفقه آراء آدمز درس التاريخ ايضاً والسياسة والاقتصاد وفي احدى محاضراته عن بروكس آدمز سنة ١٩٤٦ اقتبس من كثير من المؤرخين من ثوسيديد وفيكو حتى اکتون وتوينبي .

وفي السنوات القليلة الماضية كان بلاكمور يقيم في برنستون اولاً عضواً في معهد الدراسات العليا ثم محاضراً في برنامج الفنون الابداعية تحت رئاسة ألان تيت . وهو الآن ملتحق . مقيم بقسم الكتابة الابداعية . ويظهر أن عدم انتسابه الى كلية جعله يهتم جدياً بالتعليم الحر ، وقد اتيج لي ان أقرأ له تقريراً عن هذا الموضوع رفعه الى جامعة برنستون فبدا لي انه من ألمع الامثلة التي قرأتها في النظرة التربوية ومن أشدها اقناعاً ، وفي هذا التقرير يعالج أمر التعليم الحر كأنه يعالج قضية نقدية ويسلط عليها ما يمكن ان

يدعوه « الخيال الرمزي » وغير ذلك من فنون المعارف .

وهو الى جانب النقد شاعر له ثلاثة دواوين وهي :

أ - من مسرات جوردان ١٩٣٧ From Jordan's Delight

ب - العالم الثاني ١٩٤٢ The Second World

ج - الاوروبي الطيب ١٩٤٧ The Good European

وليس مما يتفق وحدود هذا الفصل ان نتحدث في شعره الا ان نلاحظ ، ما دمننا نتحدث عن نقده . ان شعره ينزع الى ان يكون مخلصاً اخلاقياً ساخراً متافيزيقياً بعض الشيء ، تقليدياً في الشكل ، انتقائياً نوعاً ما ، أعني انه وإن كان اصيلاً في اسلوبه ففيه تستبين مؤثرات مستمدة من يونس واليوت وتيت . وهو شاعر مقل حتى ان ديوانه الثاني لا يحتوي الا تسع قصائد نظمت في مدى خمس سنوات ، وقد لا يدل هذا على فقر في الالهام أو ضحالة في المقدرة ، وانما قد يكون دليلاً على التحرز وحب الكمال والتثبت ، وهذا هو شأنه في الدراسة والنقد ، فقد اعلن انه بسبيل تأليف كتاب عن هنري آدمز ؛ ومضت حقبة كاملة من الزمن دون ان يصدر الكتاب .

وبعد ان اصدر بلاكمور كتابه « ثمن العظمة » ١٩٤٠ نشر اثنتي عشرة مقالة كبرى وعدداً من المراجعات وهي تكفي لكتاب ثالث وتزيد ، ومن الحق ان يسمى هذا الكتاب المرتقب « الخيال الرمزي » ومن تلك المقالات ثلاث تدور حول هنري آدمز وهي قطع من الكتاب المزمع إنجازها او اضافات منبثقة عنه . ومنها ثمان قطع تلزم بدراسة النصوص على وجه محدد وهي تشبه نقداً السابقة للنصوص وهذه هي :

(١) بين الاسطورة والفلسفة - قطع من ييتس ، نشرت بمجلة الجنوب

العدد الخاص بييتس ، شتاء ١٩٤٢ ٥ دراسة دقيقة لبضع من

قصائد ييتس .

(٢) النبع المقدس - وهي تفسير لأحد كتب جيمس ، أساء الناس فهمه ، في مجلة كينيون خريف ١٩٤٢ ٥ تفسير له على أساس من . قصص جيمس المتعلقة بالأشباح

(٣) ثورة الطيبة - الأبله عند دستوفسكي بمجلة Accent خريف ١٩٤٢ ٥ دراسة اشتقاقية لكلمة ابله ، ودراسة للتخطيطات الثمانية التي رسمها دوستوفسكي للكتاب

(٤) الجريمة والعقاب - دراسة في قصة دستوفسكي ، بمجلة Chimera شتاء ١٩٤٣ ٥ كشف اخلاقي

(٥) انجذاب صاف - مراجعة لكتابين من تأليف ولاس ستيفنز بمجلة Partisan ، أيار - حزيران ١٩٤٣ ٥ تتبع للمعاني المجازية عند ستيفنز .

(٦) In the Country of the Blue دراسة تبين كيف يعالج جيمس أمر العلاقة بين الفنان والمجتمع ؛ في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون خريف ١٩٤٣ ٥ مقارنة بين معالجة جيمس لهذا الموضوع وبين ما يفعله جويس وجيد في مثله .

(٧) ملحوظة عن عزرا بوند ، اعادة نظر في شعر بوند ؛ بمجلة شعر ، ايلول ١٩٤٦ ٥ تبين صلة شعر بوند بشعر بروبرتيوس والموسيقى

(٨) اليهودي يبحث عن ابنه : دراسة لعولس في Virginia Quarterly Review شتاء ١٩٤٨ ٥ دراسة للكتاب على اساس من الرمز الديني .

اما سائر مقالاته الكبرى وهي خمس فقد كانت كلها جديدة في منحائها فهي تدور حول مشكلات ادبية عامة لم يباشر القول فيها في كتبه السابقة أو لم يطنب في استيفائها ، وهذه هي :

- ١- « عادت القوضى » ، بمجلة الجنوب ، ربيع ١٩٤١ .
- ٢- « النزعة الانسانية والخيال الرمزي - ملاحظ في قراءة ايرفنج بابت من جديد » ؛ بمجلة الجنوب ، خريف ١٩٤١ .
- ٣- « اللغة من حيث هي اشارات » ، بمجلة Accent ، صيف ١٩٤٣
- ٤- « اقتصاديات الكاتب الامريكي - ملاحظ أولية » ؛ بمجلة سيواني ، ربيع ١٩٤٥ .

٥- « ملاحظ في أربع مقولات نقدية » ؛ بمجلة سيواني ، خريف ١٩٤٦ .
 وسأحدث فيما بعد عن المبادئ النقدية الجمالية الجديدة التي تتضمنها هذه المقالات ، حين اجمل القول في آراء بلاكمور ، اما في هذا المقام فيكفي ان اقول انها على تنوع موضوعاتها تتناول موضوعاً واحداً هو : « قيمة الفن » . فالاولى منها حديث عن مجموعة سخيقة من المقالات في الحضارة والثقافة الامريكية قدمتها الجمعية الفلسفية الامريكية ، والثانية عن بابت ، والثالثة محاضرة في برنستون ، والرابعة عرض يستغل فيه الاحصائيات عن تجارة التأليف بأمرىكة ، والخامسة محاولة لتصنيف الوسائل الأدبية .
 وهناك مراجعات صغيرة مقدمة تحمل طابع المقالات الكبيرة بعضها يتناول الشعر وفي احداها يخفق بلاكمور في ادراك ما لشعر روبرت لول من قيمة وبعضها محاولات في تقويم بعض الجهود النقدية وتوضيحها ، وهي تفضح ضعف بلاكمور في نقد زملائه القاد ، ففيها مجاملة لبعضهم وتطرح على ارضاء آخرين .

وقد يبدو من هذا العرض أن جهود بلاكمور مبددة في نواحي متباعدة ، ولكن برغم هذا المظهر فانها ذاهبة في سياق لانها كلها تحوم حول مبدأين حافظ عليهما من أول عهده بالنقد حتى النهاية وهما : النقد يبذل الجهد ، والقيمة العالية للفن .

على ان المناسبات هي التي كانت تستثير جهود بلاكمور وتحفزه الى

العمل ، فاذا طلب اليه ان يكتب مقالة استجاب الى ذلك ، ومقالته عن هاردي وييتس كتبنا للعدد المخصص من مجلة الجنوب لذين الادبيين ، كما ان مقالته عن جيمس أعدت لتنشر في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون ، ومقالته الاولى عن النزعة الانسانية كتبت لتنشر في مجموعة خاصة بدراسة عيوب هذا المذهب . وهناك عدد آخر من المقالات كتبت استجابة لبعض المناسبات او بطلب من القارئ على تحرير الصحف . واستجوبته صحيفة Partisan في مرتين ، أجاب في الاولى عن سبعة أسئلة في الأدب الامريكي ١٩٣٩ وعلق على مقال لاليوت في الثانية ، ١٩٤٤ . وانتهر الفرصة في المرة الاولى لرسم مخططاً لمبادئه النقدية ، وانتهر الفرصة في الثانية ليكشف عن المضمونات الاجتماعية واللاهوتية في تلك المبادئ كأنما كان يتم استجواباته الاولى رغم مضي خمس سنوات عليها . اما حين طلب اليه ان يكتب في النزعة الانسانية فقد انتهر الفرصة ليحطم اصحاب تلك النزعة بالنص على مبادئه الكبيرين وهما : ان اتساع المعرفة في اي موضوع امر ضروري ، وان كل فن ونقد صحيح فلا بد من ان يتوفر لها نفاذ البصيرة وقوة الخيال والنظام .

ولم يتورط بلاكهور في المجادلات العنيفة الا قليلا ، ولم يكن في هذا القليل يهاجم الاشخاص ، ولكنه كان دائماً يوجه هجومه الى الافكار والمبادئ . ويبدو انه ينفر من غز الاشخاص أو من التباري في الهراش والنطاح مما يسميه الناس مجادلات أدبية . ومرة راجع بلاكهور بمجلة « الامة » ١٩٣٦ روبرت فروست ، فانبرى برناردي فو تو للرد عليه لانه من اتباع فروست ورماء بالحق ، فلم يرد عليه بلاكهور ، فيما اعرف . وقد هاجمه هوارد ممفورد جونز سنة ١٩٤١ هجوماً لطف فلم يرد عليه ايضاً فيما اعلم . واندفع الى مهاجمته مشتطاً متحانقاً كل من الفرد كازين وهاري ليفن لما اعلم انه رد عليهما . ووصف غرانفل هكس نقده بانه

« يشبه مراوغات اللاعبين الماهرين » فراجع بلاكمور كتابه « الموروث العظيم » بمجلة « الكلب والنفير » (وأدرج المراجعة من بعد في كتابه « مزدوجات ») وتوصل في تلك المراجعة الى تحطيم جميل كامل حين بين الفكرة الاساسية في الماركسية ومدى اصابة هكس في تطبيقها ، واقتبس في آخر المراجعة جملة هكس التي قالها فيه بسخرية بارعة ودون تعليق .

ولقد بين بلاكمور ان ناقداً دياكتيكياً آخر لو تناول ااركسية معتمداً على الاستقصاء في جمع مواده العلمية لوجد فيها نظاماً اقتصادياً رصيناً ، ولكن هكس فقير في اطلاعه على الادب الامريكى . وفي اثناء المراجعة نقد مواطن الضعف في النقد الماركسي بمدة ، وكما هي عادته اكد القيم التي لا يفتأ يعمل على اساسها وهي التكاثر والشك والفهم التخيلي لموقف الانسان .

ولو اردنا ان نستعير تشبيهاً نوضح به نقد بلاكمور لقلنا : إنه يشبه صورة الساحر على المسرح وهو يقطع امرأة نصفين . ويخيل للمشاهد انهاء ذلك انها قطعت حقاً ، ثم اذا بها تنهض بعد قليل كاملة سليمة لم يصبها اذى وهي تنحني للرد على تحية الجماهير . يقول بلاكمور : « ان التحليل في هذه المواطن لا يعمق الحز والقطع بل انه لا يقطع ابداً ؛ انه يميز الخصائص والجزئيات فحسب ، ولا بد من ان ترى الخصائص والجزئيات مرة اخرى في اماكنها الطبيعية قبل ان يؤتي الجهد ثمراته » . ثم يبين التشبيه على نحو اوضح في موضع آخر فيقول :

« اي شيء هو هذا (النقد) الا انه تجزئة ، لا لكي نحط هذه البقايا المجزأة ، بل لكي نفهم عقلياً حركة الاجزاء والعلاقة فيما بينها في الجسم الحي الذي نحبه . فتل هذه التجزئة اذن خيالية ، تتركها العين والفكر وحدهما ، ولكنها تُجَلِّس معرفتنا دون ان تحدث في ذلك الجسم

خداً واحداً .

وهو يؤكد ان النقد وإن كان كحد موسى فانه على التحقيق لا يمس الشعر نفسه بسوء ، ومن الطريف أن نجد هذا التشبيه نفسه - اعني التجزئة التي لا تفصل في الحقيقة جزءاً من جزء - موجوداً عند برادلي في مقدمته على كتاب « المأساة الشيكسبيرية » . وبما ان بلاكور يعتقد أن التقطيع خيالي لا حسي مادي فانه يستمد تصوراتة عن النقد من النور لا من عملية القطع . فالتقد عنده « تنوير » . ويقول : دعنا نكحل ابصارنا بأنوار افلاطون ... الخ . أو يقول : وبذا يصبح الموضوع الشعري « متجلياً » أو هذه الكلمة « تجلو » أو هذه العبارة « تنير » وهلم جرا . ولبلاكور مقالة واحدة في « عمل الناقد » مدرجة في كتابه « مزدوجات » ، غير انه تحدث عن النقد في مواضع كثيرة من كتاباته . واذا جمعت اقواله معاً وجدتها تركز حول مبدأ نقلي واحد ، محوره تشبيه التجزئة الخيالية ، وتشبيه النور ، والنص على الثمن والمسئولية والسخرية والخيال والصناعة الفنية . وقال في تعريف النقد : « انه حديث رسمي يقوله احد « الهواة » وأكد « ان كل مباشرة عقلية فانها صالحة للأدب ومن الممكن ان نسميها نقداً إذا هي تركزت حول اي نقطة من الاثر الادبي نفسه » . غير انه اضاف منبهاً : « ان نقداً للنقاد يذهب بنا في شعاب كثيرة وينتهي كل منّا حيث بدأ ، الى تقبيل بقرتنا المحبوبة دونما أدنى شهوة لذلك » ويزيد الى ذلك قوله :

بعض النقاد يخلقون عملاً فنياً جديداً ، وبعضهم علماء نفسيون وبعضهم متصوفة وآخرون سياسيون ومصلحون وثمة قليل من الفلاسفة ومن النقاد الادبيين . ومن الممكن للمرء ان يكتب عن الفن من جميع هذه الزوايا ولكن لا نسمي ما يكتب نقداً الا ان صدر عن آخر فريقين - الفلاسفة ونقاد

الأدب - ... وليس بين أنواع النقد الدخيلة والأدب إلا
علاقة احصائية أو مورفولوجية ، كالعلاقة بين صناعة العلاج
ولعبة الشطرنج .

وأحياناً يكون بلاكمور شديد التواضع في نظراته إلى مهمة النقد كأن
يقول : « نستطيع أن نفصل جانباً بعض الأفكار التي نسميها أساسية ،
وننقلها عننا مسعفاً على القراءة الجيدة ، نسميها أساسية وإن كنا نغني
أن فصلها وتنقيتها أمر ممكن فحسب » . أو يقول :

بقي ما يحتاجه النقد الأدبي من جهد أعني جمع الحقائق
المتصلة بالآثار الأدبية والتعليق على ما في تلك الآثار من تدبير
وصناعة فنية وتقنيات ، وهذا هو الجهد الذي يستحق أن يبذل
ما دام يدخل القارئ إلى حومة تلك الآثار .

وعلى الرغم من هذا التواضع فإن قواعده عن « الناقد الجيد » لا تزال
تدُلنا على الصعوبة والندرة في إجادة التطبيق وعلى مقدار ما يعتقده في
تلك القواعد من قيمة وأهمية أصيلة في تطبيقها على الفنون حتى على
اعظمها ؛ ولذلك يقول :

الناقد الجيد يجب نقده أن يصبح متحيزاً أو تابعاً
من غرائزه ، كما أن جهده فهمه دائماً محدد لا طائش ، محدد
ذو نوعية كالفن الذي يحاول فحصه وتفهمه ... وهو يلحظ
الحقائق ويتجهج لأدراك الفروق وتمييزها ، ويجب أن يبقى ما
يتفحصه تحت أضواء موضحة ، سهلاً لمن يجب أن يباشره
من بعده ، لكن دون تغيير في حقيقته وذاته .

ولقد كان بلاكمور يلح دائماً على عظم قيمة الفن ولكنه في إنتاجه
الآخر قد أوغل في هذا الموضوع حتى كأنه أصبح يتخذ الفن ديناً دنوباً
مثل جيمس أو جويس . ولو سمعت أحداً يقول : « في الفن كل القيم »

لما كان ذلك الا جيمس او بلاكمور ، وتكون القيم في الفن - حسب رأيهما - على ضريين : في ان الفن يعبر عن القيم وفي ان الفن هو نفسه تلك القيم . وجاءت مع هذا التقديس للفن نزعة جديدة نحو الفن تكاد تكون صوفية ، اعني ان كل ما يقوله كتاب من الكتب الادبية يصبح لدى بلاكمور حرفياً ، حدث كل ما فيه من احداث ، فالتقى فيه فلان بفلان على التحقيق ، اي تصبح للكتاب حياة مستقلة واردة ذاتية ، وهو يتحدث عن هذا الكتاب او عن تلك القصيدة كأنما يتحدث عن شيء دبت فيه الحياة واصبح له كيان ووجود .

وصاحب هذا الايمان ايمان آخر بالثلاثيات بعد المزدوجات الثنائية ؛ كان بلاكمور من قبل يكثر من ذكر الاثنيات كأن يقول : « رأيت في هذا الاثر الفني مزدوج ثنائي » ، فائدة هذا النوع من الاقبال على الدراسة مزدوجة ، فلما كتب عن دستوفسكي تحولت المزدوجات الى ثلاثيات : ففي الصفحة الاولى من مقاله عن « الابله » تجده يقول : « في هذا الكتاب الكامل اذن مسرحية ثنائية لا بل ثلاثية ، ثم يختم مقاله بالحديث عن الكتاب في مناسب ثلاثية : العقلي والسردى والتخيلي . وفي الفقرة الاولى من مقاله عن « الجرية والعقاب » يعلن ان للقصيدة « ثلاثة انواع من المغزى » ولا بد للقارئ ان يعيد بناء الثلاثة من طريق التحليل . ثم هو يلح في مراجعته عن ولاس ستيفتر ان لدى ستيفتر ثلاثاً يتمثل في اتخاذ ثلاث مراحل ، وفي احتواء كل دورة من شعره على ثلاثة ابيات ولذلك يقول :

الثالث هو الشكل الوحيد المقبول من الوحدة . وأنا اعتقد ان ضروب المهارة في الخيال ، التي بها تدخل الافكار والاستبصارات والاعمال في نطاق الشعر ، فانها تؤتي خير ثمراتها اذا اختارت موضوعاً او فكرة مثلية . ذلك لان التشنية

غير كافية إلا اذا تمخضت عن ثالث . فالحرب والسلام
يحتاجان مظهراً ثالثاً مثلما يحتاج السائل والثلج بخاراً ، مثلما
تحتاج الجنة والنار مكاناً ثالثاً يسمى « الأعراف » . من الازدواج
يحيى التولد ، وهذه هي طبيعة العقل الخلاق .

اما المصطلح الذي أخذ يكثر من استعماله في تلك المرحلة ، فانه يضم
كلمتي « الخيال » و « الخيال الرمزي » ، اما « العقل » فقد احتل منزلة
دنيا . فمثلاً يقول : الوحدة عند بيتس وحدة « تخيلية » نبتت عن « قوة
تخيلية عظيمة قادرة على التعميم » أو : « الخيال واعني به خيال الفنان يعلو
على المخاوف والمغريات » أو : « الخيال لا العقل حسنة من حسنات
الفهم » العقل يأثم والخيال يكفر الاثام ؛ « حركات العقل عارضة متقطعة »
اما الخيال « فهو مستمر وهو ارادة الاشياء » ؛ والفنان يخلق قيماً أخلاقية
« من الواقعي بعون من الخيال » . و « الخيال في النهاية هو المقنع الوحيد »
وهلم جراً ؛ وهذه أمثلة منتزعة من مقالات عديدة مختلفة .

ويتصل بفكرته عن الخيال ، نقده لبابت واصحاب النزعة الانسانية ؛
فأخطاؤهم في رأيه تنشأ من « انحلال الخيال المسيحي » ومن خلو الخيال
الديني من اي وصف ، وان ذلك لا علاج له الا باتخاذ « الخيال
الرمزي » فهو يمثل « النعمة الكبرى » واذا شئنا استبقاء النزعة الانسانية
وجب ان نخرج بين عناصرها وهذا الخيال الرمزي . بل ان بلاكمور
يقترح في المناهج التي تقرر في برنستون ان تكون قادرة على ان توجد في
الطلبة « تكاملاً تخيلياً » . وقال في محاضرة له عن بروكس آدمز : ان
بروكس قد نضج لانه تحول من القانون التاريخي المطلق بصرامته الى قوة
تخيلية مدركة للتاريخ ادراكاً عاماً كلياً . وفي مقاله « ملاحظ في أربع
مقولات في النقد » تجده جعل رابعة المقولات وأسمائها ، هي « الخيال
الرمزي » ، وان « الرمز » هو الذي يستشف من « الواقعي » فهو

«الحقيقي» بلا جدال . وفي ذلك يقول :

الكتابة التي تستمد كيانها وتظل كذلك ابداً وتقف عند ذلك الحد يمكن ان تسمى تجربة في نطاق الواقع . اما الكتابة التي تخلق اي توجد شيئاً وراء الحد الذي بلغته الكتابة الاولى فقد تسمى رمزاً . هي رمز لا بنسبة ما قيل وما قرر ، وانما بنسبة ما لم يقل وما لم يمكن قوله ، او بنسبة ما وراء الحدود التي بلغتها الكتابة الاولى من كون ذي استقلال وكيان ذاتي . فالرمز هو ادق معنى ممكن ، ان نظرنا الى العامل الذي حرك الكلمات وما احدثته هذه الكلمات حينما تحركت . والرمز لا يرمز لشيء معروف من قبل ولكن لشيء يوجد الكشف ويكاد ينكشف واذا رمز الرمز الى شيء سوى استمراره الذاتي فهو يرمز الى ما في دخيلة القارئ لكي يمكنه من ان يميزه ويحلي به تجربته ، مثلما ان المعنى الذي يشير اليه الرمز يحلي المسارب في احساس القارئ بنفسه ، في تلك اللحظة نفسها .

هذا هو إذن بلاكمور : يقدر الفن والخيال الرمزي تقديراً رفيعاً حتى يكاد يكون صوفياً في موقفه ، وبوحي من مضمونات هذا الموقف نستطيع ان نلخص ما أداه بلاكمور في النقد وأن نقدره فنقول : ان نقده في احدى فاحشيتيه غالٍ ثمين ، تعاطفي ، لا مساس له بالحياة ، أي هو بعبارة اخرى : « نقد هواة » ومن السهل علينا ان نجد الشواهد على شهمة « الهواية » في هذا النقد . أما تعاطفه المتعالي فيتبدى لنا من قوله مثلاً : ان حضارتنا الشعبية قد نجحت في ان تنتج أدباً بلا مقاييس وان امريكة تعاني لانه « ليس فيها طبقة مهيمنة في المجتمع تستطيع ان تضع للفهم الجمالي والتعبير عن الحياة الانسانية قيمة رفيعة » وأن « سير الجماهير

نحو الديمقراطية اذا استمر مريره على هذا المتوال فانه سيجعل رغبة الفنان واهتمامه أمراً غير محتمل أو غير شامل أو بعيداً لا وصول اليه . بل ان ميله الى مجرد التجربة وتردد المرتاب الحذر ليجعل نقده مبرماً مضجراً كأن يقول مثلاً : « تحاول هذه المقالة ان تقترب من هرمان ملفل بحذر وتتأني الى ذلك متسللة من وراء موقفه المثبت الرائق - أي شيء كان ذلك الموقف - في الأدب الامريكى - أي شيء كان ذلك المسمى أدباً امريكياً » . ودقته تبلغ حد التعسف المرهق حين لا يتحدث مثلاً عن افلاطون بل عن افلاطون في « مرحلته الاولى » ولا عن فواتح هنري جيمس بل عن « فواتحه النقدية » ولا عن قصائد توماس هاردي بل عن « مقطعاته وقصائده القصيرة » ولا عن شعر بيتس بل عن « آخر ما انتجه من شعر » . ويقول في فاتحة كلامه عن آخر ما انتجه بيتس من شعر : « آخر ما انتجه بيتس شعر عظيم حقاً في نوعه ، متنوع كثيراً في نوعه ايضاً ، فهو يستحق دراسة خاصة ولكنها لن تكون الدراسة الوحيدة ، وكذلك لن تكون هي الدراسة الكاملة » .

واعجابه بالمرهف يصده احياناً عن ان يتذوق ما لم يكن نصيبه من الارهاق بالغاً ، كعجزه عن ان يتذوق بعض النواحي في ملفل ، فهو يحتاج تلك النواحي بقوله : انه يفضل جيمس ، وكعجزه عن ان يستسيغ شعر وليم كارلوس وليمز . واذا حاكى هو جيمس في اسلوبه لم يستطع ان ينتحل قوة اسلوب جيمس وحذاقته بل يحاكي جملة المقطعة المترددة فيتعب القارئ بالمعترضات وكثرة الفواصل . وهو بعيد احياناً كتابة ما ينقده من شعر بدلاً من ان يحلله . وآخر مظهر من مظاهر « الهواية » عنده انه لم يؤلف كتاباً في النقد ، واكتفى بكتابة المراجعات والمقالات التي تثيرها المناسبات .

ولكن عيوب بلاكمور تقابلها حسنات ترجح بها - وتلك هي الناحية

الثانية — فما يرجع بالتعاطف المتعالي اصراره على المسؤولية الاجتماعية لدى الفنان والمهمة الاجتماعية التي يؤديها كل من الفن والنقد . ويقابل « غلاء » نقده ذلك التواضع العاري الذي عبّر عنه اجلى تعبير في قوله : « اعتقد ان قلة جمهوري انما ترجع الى نقائصي في الاسلوب والاحساس والافق ، ولست أجد من حقي ان اشكو او اتذمر من هذا الوضع » . وهو يقول في موضع آخر :

علينا ان نغامر بحذر في استعمال اي مبدأ قد يبدو مناسباً او مسعفاً في تجاوز الفجوات ، ولست انصّر على الحذر الا في الاستعمال فانه يجب ان يكون مؤقتاً تأملياً درامياً . وان ثمرة التواضع لا تأتي الا بعد سلسلة طويلة من اعتياده : والدعوة الى التواضع معناها عدم النور من الاقرار بالجهل .

ولا يوازي هذا التردد وعدم الحسم الا ثقته الحاسمة في القيمة المطلقة للفن والخيال الانساني ، ولذلك تسمعه يقول في نفس المقال الذي اقتبسنا منه العبارة السابقة :

إن الفنون تخدم غايات تقع وراء تلك الفنون ، وهي غايات الاشياء التي تحكيها او تعبر عنها حين تحكيها او تعبر عنها بمعزل عن التيار الكبير الذي يمنح تلك الفنون نظامها ومعناها وقيمتها . فاذا انكر منكر تلك الغايات فكأنما انكر ان المنشار مجعول لقطع الخشب ، وانه يجب ان يظل معلقاً لثلا ينقص النشر من قدره .

ويمتاز بلاكور واسبسون بانهما اكثر قراء الشعر تدقيقاً ، وانهما قد تخصصا في هذه الناحية تخصصاً خرج الى الغلو وجاوز طوره (وهذا قد يرجع بالهواية عند بلاكور) وان استاذيهما — بيرك ورتشاردز — قد

شغلا نفسيهما بالتفريعات الناجمة عن نظريتهما حتى عجزا عن ان يوليا النصوص الشعرية قسطاً صالحاً من وقتها . اما شغف بلاكمور بالمرهف فانه يوازيه ميل متزايد عنده الى قبول ما هو غير مرهف كاستساغته التدني عند دستوفسكي والخشونة لدى ييتس وهذان يعدلان الدوق المرهف لدى كل من جيمس وآدمز . بل من صور الابتعاد عن المرهف تحول السخرية عند بلاكمور الى نوع من الفكاهة في احدث ما انتجه . قابل بين هذه الدعابة الاكاديمية المجتلبة :

« ها هنا لا يصرخ السيد منسون قائلاً مهاباراتا ولا حتى مهابراكادبرا؛ انه يكبح نفسه عن ذلك ويلتزم بصرخات أقل رنيناً لانه يتحدث عن النقد فيقول بابت ! آرنولد آرنولد ... » (١٩٣٠)

وبين قوله وهو هزل عميق :

« إلا ان السيد كيدر يسير في وجهة مخالفة ، فهو يسقط الفلسفة من حسابه إهمالاً ليس إلا ، لانه لم يمارسها . وانك لتشعر وانت تقرأه ان لو ذكره بها احد في دور مبكر ، يوم كان يستجمع معارفه وثقافته ، ملأ بها اوراقه وصحفه » .

او قوله في نقد الصور المرفقة بطبعة « الملاح القديم » :

« انك لا ترى الا رؤوسها كأنها مثل غطاء الرادياتور الممثل بالنحت في عام ١٩٣٤ او صور المنفيين العائدين . اما طائر البطروس فهو مستعجل ليحول الى بطة جالسة وقد افلح في ذلك . »

هذا وان نظم الشعر قد جعل بلاكور يحاول ان يعيد كتابة القصيدة بدلا من ان ينقدها ، ولكنه افاده ايضاً اذ منحه ذوقاً لا يكاد يخطيء (باستثناء هنات قليلة) ولذلك تجده حيناً راجع تسعة شعراء سنة ١٩٣٧

استخرج من بينهم بذوقه الشاقب كلاً من أيكن وستيفنز ونفى هسان وماسترز وساندبرغ وبروكوش وغيرهم ، ثم عمد الى الاثنين اللذين فضلتهما واستخرج من شعرهما افضله واجوده . كذلك فان الشعر منحه القدرة أو قل الشجاعة على ان يميز في الادباء العظام امثال بيتس ودستوفسكي « ما يملأون به الفراغ » ، اي يتركون القلم يكتب رجاء ان ينبثق شيء حسن . اما اتهامه بأنه لم يكتب كتباً فالرد عليه ان يقال : ان كتابيه اللذين اصدرهما منظمان يلتفتان حول وحدة ملموسة في الفكرة والتطبيق وهما متكاملان كأبي كتاب تعده عظيماً في النقد .

ثم نستطيع ان نقول في الجملة ان « الهواية » لم تنلبس به ، وانه ابتعد عنها قدر ما يبتعد عنها اخلص المتخصصين ولقد قال في مقاله عن « عمل الناقد » :

ان طريقتي ان صح ان ادعوها كذلك لا تلم بكل شيء بل تترك القارئ وفي يده القصيدة وامامه عمل يؤديه بنفسه ، وكل ما صنعتني حاولت ان اقدم اليه القصيدة من حيث صلتها بهذه الطريقة التي رسمتها والتي اقتصدت فيها ومنحتها شيئاً من التعويض . وانسني لأن توقع ان تردّ طريقتي هذه لمن يستعملها ما اقتصدته وتعوّض عليه ما فقده .

وهذا مقياس لطريقته النقدية جيد متواضع يجعلنا نقول في الحكم عليه ، غلى اساس من هذا المقياس : انه ألم بكل ما يمكن ان يلزم به ، وحقق كل ما يمكن ان يحققه ناقد يجمع العلم الواسع والكد المضني والالمية التخيلية والشرف المتواضع . واتنا في قولنا هذا كله لا ندعي اننا نكافئه تعويضاً ، او انه كان يجب علينا ان نقتصد في الثناء .

الفصل التاسع

وليم امبسون

والنقد النوعي

ان ابسط طريقة يعرف بها التدرج الذي جرى فيه نقد امبسون هي ان يقال فيه : انه انتقل من عناية اولية بما يسميه جون كرو رانسوم « نسيج » الى عناية اولية بما يسميه رانسوم نفسه « بناء » . ووضع القضية بهذا الشكل قد لا يوافق رانسوم الذي كان اتهمه الرئيسي لامبسون عندما عالج آثاره في كتابه « النقد الجديد » هو ان امبسون مغرق في عنايته بالنسيج ، غير ان رانسوم لم يتحدث الا عن كتاب واحد لامبسون هو « سبعة نماذج من الغموض » بينما تم انتقال امبسون الذي نشير اليه في كتابه الثاني « بعض صور من الادب الرعوي » ، وبهذا الكتاب الجديد انتقل امبسون الى حومة « البناء » وتغلغل في مشتملات مصطلح « رعوي » . ومع ان هذا الكتاب اقل رواء واسهاباً في نواحي الغموض وتفرعات المعاني من كتابه الاول ، فأني أود أن أفرد ، على الاقل للغاية التي يعقد لاجلها هذا الفصل ، واعتبره اكبر اسهام قدمه في النقد الحديث .

ان ظهور كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عام ١٩٣٠ لشاب في

عقده الثالث لم يسمع به احد ، كان حدثاً نقدياً كبيراً ، برغم قلة النسخ التي طبعت منه . فقد تجرأ الكتاب على معالجة ما كان دائماً يعدّ نقيضة في الشعر ، أي عدم الدقة في المعنى ، وعدّه فضيلة الشعر الكبرى ، واعلن ان الغموض قد يقع في سبعة اصناف ، ومضى يصنفها (مع ان عنوانه يشمل صنفاً ثامناً ساخراً ، وطريقة تصنيفه توحى بانواع اخرى لا حصر لها) . وانكى من ذلك كله انه درس الشعر بطريقة لم ينتهجها شخص من قبل . حقاً ان امبسون حينما افترض ان الغموض هو لبّ الشعر لم يكن يقرر مبدأ جديداً . فنذ القرن الثالث او الرابع قبل الميلاد كتب ديمتريوس الذي لا نعرف عنه شيئاً يقول في كتابه « في الاسلوب » On Style : « مثلما تجمع الوحوش اضرافها حين تريد ان تنقّص ، فعلى اللغة كذلك ان تستجمع نفسها ، كما لو كانت حصباً منطوياً ، لتذخر في ذاتها قوة » . وليست هناك مسافة بعيدة بين « اللغة المستجمعة » في رأي ديمتريوس وبين قول امبسون « اي ارتباط بين العلة والنتيجة ، مهما يكن ضئيلاً ، يضيف ظلاً على التعبير المباشر » ، ويعود ما بين القولين من فرق الى تصميم امبسون على ان يستكشف انواع هذا « الامتجاع » الملتف وضروبه ، فهو يقول :

إذن فقد يكون للكلمة الواحدة عديد من المعاني المتمايزة ، وعديد من المعاني المرتبط احدها بالآخر ، وعديد من المعاني التي يحتاج واحدها الى الآخر ليكمّله ، أو عديد من المعاني تتحد معاً حتى إن الكلمة تعني علاقة واحدة او سياقاً واحداً ؛ وهذا مساق يستمر مطرداً . « فالغموض » معناه أنك لا تحسم حسماً فيما تعنيه ، او تقصد إلى ان تعني اشياء عديدة ، وفيه احتمال أنك تعني واحداً او آخر من شيئين ، او تعني كليهما معاً وان الحقيقة الواحدة ذات معاني عدة .

فالغموض عند امبسون نوع من « السخرية المسرحية » يحيط في احد طرفيه بكل ما في المأساة من كمال ، ويدل في الطرف الثاني على نقص الصنعة الروائية الرديئة . وهو يقر بأن « هذه الاساليب قد نستعمل لانهايم الشاعر بانه يحمل آراء مختلطة ، لا لمدح التركيب في نظام فكره » ثم يعلن عن المعيار الذي يصلح للتمييز بين انواع الغموض الجيدة والرديئة فيقول :

يكون الغموض محترماً ما دام يسند تعقيد الفكر او لطافته او اكتنازه ، او ما دام ندحةً يستغلها الاديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارئ . ثم هو لا يستحق الاحترام ان كان وليد ضعف او ضحالة في الفكر ويهيم الامر دون داع ... او عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض بل يكون مجرد وسيلة لتوجيه المادة وتصريفها وذلك ان كان القارئ لا يفهم الافكار التي اختلطت ، وانطبع لديه شيء من عدم الاتساق .

وعلى رغم ذلك يرى امبسون ان الغموض يحشد على وجه التدقيق في مراكز اعظم التأثير الشعري ، ويولد صفة يسميها هو « التوتر » وقد نسميها الهزة الشعرية نفسها ، يقول :

اكثر انواع الغموض التي وقفت عندها هنا تبدو لي جميلة . واعتقد اني بالكشف عن طبيعة الغموض قد كشفت بالامثلة المضروبة عن طبيعة القوى التي هي كفاء بان تربط جوانبه وتضم عناصره ، وأحب ان اقول هنا - من ثم - ان مثل هذه القوى المتصورة تصوراً مبهماً ضرورية لقيام الكيان الكلي للقصيدة ، وانها لا يمكن ان تفسر عند الحديث عن الغموض لانها مكتملة له . غير ان الحديث عن الغموض

قد يوضح شيئاً كثيراً عنها ، وأقول بخاصة انه إن كان هناك تضاد فانه يستتبع توتراً وكلما زاد التضاد كبر التوتر ، فان لم يكن ثمة تضاد فلا بد من طريقة اخرى تنقل التوتر وتكفل وجوده .

فليس الغموض ، اذن - مرضياً بذاته ، ولا هو تفتناً يطلب لذاته ، بل لا بد له من أن ينشأ في كل حال من وقائع الاحوال الخاصة ، وان يجد ما يبرر وجوده من تلك الوقائع ايضاً . فهو على هذا شيء قد يبرر وجوده أهم المواقف وأكثرها امتناعاً .

أما « النماذج السبعة » نفسها فانها - على تفاونها - تحكيمية محض . يقول امبسون : « إن هذه النماذج السبعة التي اقترحها ، لا تعد في نظري هيكلًا مناسباً فحسب ، بل اني اهدف بها الى أن أصور مراحل من القوضى الراقية المنطقية » . غير انها لم تتجه فحسب من البساطة الى التركيب بل من خصب شعري قليل الى خصب وافر - وهذا شيء لم يعلق عليه امبسون ابدأ - . وتلك النماذج لا معنى لها حين تقف بمعزل عن القرينة ، ولا يدرجها امبسون في ثبت واحد ولكني في سبيل ان أعطي فكرة عن السياق ، سأحاول ان انتزعها من قرائنها ، وأورد تعريفات امبسون وحدها (هنالك سرد لها يختلف بعض الشيء عما هو هنا ، موجود في كتاب « النقد الجديد » : ١١٩ ، ١٢٠ لكرو رانسوم) ، وهذه هي النماذج السبعة :

- ١ - حين تكون الكلمة او التركيب او المبنى النحوي مؤثراً من عدة أوجه دفعة واحدة مع انه لا يعطي الا حقيقة واحدة .
- ٢ - حين يُجمع معنيان او اكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف .

- ٣ - حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة وفي وقت

معاً ولا يربط بين الفكرتين الا كونهما متناسبتين في النص .
٤ - حين لا يتفق معنيان او اكثر لعبارة واحدة ولكنها
يتمتعان ليكونا حالة عقلية اكثر تعقيداً عند المؤلف .

٥ - حين يستكشف المؤلف فكرته اثناء الكتابة أو لا
يستطيع ان يحيط بها في فكره دفعة واحدة ، حتى انه قد
يكون هناك - مثلاً - تشبيه لا ينطبق على شيء ما تمام
الانطباق ، ولكنه يقع في موقف وسط بين شين عندما ينتقل
المؤلف من أحد الشينين الى الآخر .

٦ - حين لا تفيد العبارة شيئاً إما للتكرار او للتضاد أو
أو لعدم تناسب العبار ، فيضطر القارئ ان يخترع عبارات
من عنده وهي قابلة ايضاً للتضارب فيما بينها .

٧ - حين يكون معنيا الكلمة ، اي قيمتا الغموض ، هما
المعنيين المتضادين اللذين تحددهما القرينة فتكون النتيجة الكلية
هي ان يكشف عن انقسام اساسي في عقل الكاتب .

واميسون مدين لرتشاردز استاذة في كمبردج بفرضين اساسيين يقومان
من وراء كتابه « سبعة نماذج من الغموض » . واولهما ان الشعر في أساسه
- ان لم يكن فيه كلياً - معانٍ تُنقَل ، والثاني ان معانيه معرضة
للتحليل ، شأنها في ذلك شأن اي مظهر آخر من مظاهر التجربة الانسانية
أو كما يقول اميسون : « ان الاسباب التي تجعل بيت الشعر يعطي متعة
فيما اعتقد ، هي نفس الاسباب القائمة في أي شيء آخر ، وان المرء
ليستطيع تقليد تلك الاسباب وإعمال فكره فيها » (وهذا بالطبع في
جوهره تعبير عن مبدأ ديوي في « الاستمرار ») . واذا كان رتشاردز
يقف وراء الفرضين الكبيرين في ذلك الكتاب ، فان التطبيق كله فيه يتجه
الى شيكسبير ، ذلك لان هذا الاديب أعلى من تمرس بالغموض ، لا لأن

أفكاره مضطربة ونصوص رواياته مختلطة - كما يعتقد بعض الدارسين - بل لان فكره وفنه يتميزان بالقوة والتركيب ، فيقرأ امبسون سطراً لشيكسبير قراءة حرفية تماماً بعرضه على كل مستند ممكن قائم وراء كل سطر آخر خطه ، ملاحظاً وكمية العمل الذي قد يؤديه قارئ شيكسبير من أجله ، وكيف ان سائر آثاره قد تعين القارئ على ان يستخرج أفانين من أي جزء فيها . وهو ايضاً في الوقت نفسه يقرأ السطر مستعيناً بمجموعة ضخمة من الأشارات الادبية والاحبار التاريخية والبيوغرافية المختزنة في عقله . وهذا مثل نموذجي يكثر اقتباسه بفسر نوع المجاز في بيت من سوناتة جاء فيه : « مرايح الترتيل العارية المهلمة ، حيث كانت تغني العصافير العذبة حتى وقت متأخر » فيقول امبسون في تعليقه : ان المقارنة رصينة صحيحة ، لأن امكنة الترتيل المهلمة في الدير هي الامكنة المخصصة للغناء ، لأنها تحوي مقاعد يجلس فيها المرتلون صفوفاً ولأنها مصنوعة من خشب ، وهي محفورة في عقد متداخلة وما أشبه ، وقد كانت تحاط بمبنى ساترٍ مُشَكَّلٍ في شكل غابة ، ويلون بزجاج ملون ، ورسوم كالازاهير والاوراق ، ثم هي الآن قد هجرها الجميع ، الا الجدران الداكنة الملونة بلون الجو الشتائي ، ثم لأن السحر القاتر الترجسي الذي يوحى به الغلمان المرتلون يتناسب وشعور شيكسبير نحو الموضوعات التي تتناولها اغانيه ، زد على ذلك اسباباً اجتماعية وتاريخية (« أواه لقد نسي الحصان ، لعبتنا المفضلة » وقطع البيورتانيون الاعمدة المكلفة بالزهور التي تنصب في أول أيار) ؛ من الصعب ان تتبعها اليوم ، ونحقق من مقاديرها . فهذه الاسباب ، وأسباب اخرى تربط هذا التشبيه بموضعه من السوناتة ، لا بد لها من ان تتضافر

لتمنع البيت جماله . وهناك نوع من الغموض فيه ، لأننا لا نعرف أي هذه الاسباب يجب ان يعلق بالذهن قبل غيره .

لقد وقفنا من قبل عند العلاقة بين طريقة إمبسون والدراسة الشيكسبيرية التقليدية (في الفصل الخاص بكارولان سيرجن) ولكن تجليتها في هذا المقام تنسق وهذا الفصل : ففي شرحه للنوع الثاني من الغموض أي وجود معنيين بقصدهما المؤلف (أي ما يسمى التورية المقصودة) يعترف فجأة انه استمد أكثر براءاته المعقدة - الامبسونية على وجه الخصوص - لنصوص شيكسبير ، في ذلك الفصل ، من نسخة آردن . فهي القراءات التقليدية التي قال بها الدارسون ، وقد استخرجها بطريقة غريبة فحيث يقول الدارس « إما هذا ... أو - محاولا ان يضع قراءة أخرى لدارس آخر الى جنب قراءته ، يميء امبسون فيقول « كلا هذين ... و » أي يجد كلا المعنيين او كل المعاني المتجادل حولها مشمولة بحق في النص .

اما الكلمات الشيكسبيرية الغريبة التي قال الدارسون انها تحريفات مطبعية لا بد لها من تصويب ، فإن لامبسون حولها ثلاثة فروض ، الاول : ان شيكسبير صحح مخطوطاته وراجعها (على رغم انف كل من هنج وكوندل) فانبهت قراءتها على الطابع ؛ والثاني : انه عمداً كتب كلمة لا معنى لها تقع بين كلمات عديدة لها معانيها ، مثلما يفعل جويس في « يقظة فينيغان » ليعث القارئ على التفكير في الكلمات جميعاً . والثالث : انه ابدأ لم يحج ولم يرمج على شيء كتبه ، فكان يضع الكلمة المقاربة بدلا من ان يتوقف فيتبدد فكره ، مؤملا ان يعثر على الكلمة الملائمة ذات يوم .

ويزعم امبسون ان دارسي شيكسبير ، على خلاف هذه الفروض وعلى خلاف لاي « فكرة عن كيف كان يكون ذلك العقل الفذ اثناء العمل » يرفضون كل ما ليس بواضح ، ويدعون انه خطأ مطبعي . ومن ثم يحيلون كثرة المعنى عنده والغموض فيه ، الى معنى واحد بسيط

ويتضاءل بذلك شيكسبير . او يعتمد الدارسون نسخة شيكسبير الاصلية « المسودة الاولى » حيث كتب على الورق أو زور في ذهنه كلاماً ويصفونه بأنه بسيط واضح جداً ، أو يتجه الدارس منهم الى « ان يستمد من ذلك المنبع قصيدة صغيرة يدبجها بنفسه » . اي ان امبسون يعتقد ان المشكلات المحيرة في شعر شيكسبير انما هي — بوجه او بآخر — ثوريات مقصودة وانواع من الغموض ، وان الدارسين قد انهمكوا — بوجه أو بآخر — في الغائها والقضاء عليها^(١) . (ان الاقتراح الوحيد الذي استطاع تقديمه لاي قارئ يرى هذه الافكار مجتلبة من بعيد او تافهة هو ان يقرأ جدل امبسون مع التحليل المسهب المشفوع بست من الصور المقنعة) .

ولعل التحليل المتعلق بشيكسبير هو اكثر شيء ألقاً في الكتاب ولكن ربما كان أقيم ما فيه ، في النهاية ، ملحظ واحد ينبىء عن الطريقة «النوعية»

(١) هنالك تمبير نموذجي عن الحيرة المتبرمة التي يواجهها الدارس الغموض الشعري المتعمد ، موجود في تعليقات روبرت بردجز على الطبعة التي حققها من شعر صديقه هوبكنز . يقول بردجز :
ها هنا إذن مصدر آخر للالهام عند الشاعر وهو انه حين يهدف الى التركيز ينفل الحاجة الى العناية بكيفية وضع الكلمات الغامضة من حيث العلاقات النحوية .
فاللغة الانجليزية تكتظ بكلمات لا يتغير شكلها إن كانت اسماً أو صفة أو فعلاً، ومثل هذه الكلمة يجب الا توضع ابداً وضماً يؤدي الى الشك في أي نوع هي من الكلام ، لأن مثل هذا الغموض أو هذا الشك الموقت يحطم قوة الجملة . أما شاعرنا هذا فانه لا يفلح فحسب أمر هذه الصعوبة الضرورية بل يبدو انه يرحب بها ويبحث عن التأثير الفني في الغموض الناجمة عن ذلك ، واحياناً يرتب الالفاظ ترتيباً يجعل القارئ، وهو يبحث عن الفعل ، يجد ان لديه اثنتين أو ثلاثاً من الكلمات الغامضة ذات المقطع الواحد وان عليه أن يختار إحداها فيقع في شك حول أيها هي الاصلح لتعطيه المعنى الذي يفصله ، ثم بعد ان يقع اختياره على إحداها يظل لديه كلمات ذات مقطع واحد لا يدري في أي مكان من الجملة يضمها . وشاعرنا أيضاً لا يحس بالايحاءات المتناثرة التي تسببها الكلمات المديدة ذات الاصوات المتشابهة فيثير انواعاً اخرى من الغموض والالهام وذلك بضغطه على معاني هذه الكلمات التمسمة .

التي انتهجها امبسون اخيراً . فانه في تحليله سداسية ه مزدوجة لسدي ، يلحظ ان القوافي الست التي قد اعيدت كل واحدة منها ثلاث عشرة مرة في القصيدة هي « لب لباب الموقف الشعري » .. « وعند هذه الكلمات فحسب يتوقف كل من كلايوس وستريفون في صيحاتهما ، فان هذه الكلمات تحيط عالمهما » . والذي يعنيه امبسون هو ان شكل « السداسية » نفسه ، بدلا من ان يكون شكلا صعباً ثابتاً يفصل الشاعر المحزى على قدره كما هي الحال في نقد رانسوم ، هو لب المحتوى على التدقيق ، وان الشكل هو النزوع نحو الموت في صورة تعبير . « فهذا الشكل لا انجاء له ولا زخم ، وانما هو يذق ابدأ على نفس الابواب دونما جدوى بعويل ونغمة ذات وتيرة واحدة ، واقفه لا تتحرك ، مهما يكن التنويع في موسيقاه خصباً » . ولو تقدم امبسون خطوة واحدة لاقتراح ان يطلق اسم « سداسية » على اي قصيدة مكتوبة في اي شكل ، وتعالج المأساة برضى روائي او بنواح غير محتوم . (اي هو نواح على نقيض ما في المراثاة لانه هنالك محتوم) وهذا هو ، على التدقيق ، ما كان لكتابته الثاني ان يحققه في الشعر « الرعوي » .

وفي كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عدد من امور اخرى قيمة . واوضحها انه ، صفحة اثر صفحة ، يحتوي بحق ادق تمرس بالشعر

« السداسية : قصيدة من ست دورات او مقطوعات في كل واحدة ستة اسطر ، وهي غالباً غير مقفاة وانما تعاد فيها الكلمات التي وردت في أواخر ابيات المقطوعة الأولى على النحو التالي :

- ١- أ ب ج د ه و
- ٢- و ا ه ب د ج
- ٣- ج و د ا ب ه
- ٤- ه ج ب و ا د
- ٥- د ه ا ج و ب
- ٦- ب د و ه ج ا

وبقراءته ، واشده امعاً واسهاباً فيما خطته يد انسان ، اي يحتوي على نثر جذاب عجيب لا يكاد ينتهي للمشتملات والامكانات اللغوية ، وليس لدينا مجال كاف لاقتباس طويلة طويلاً يكشف عن الميزة الصحيحة للكتاب ولكن الفقرة التي تقدمت عن « مرابع الترتيل العارية المهدمة » توحى بنسبة الاسهاب في التحليل لبيت كامل او مقطوعة او قصيدة . وهذه القراءات لا تعتمد ، فحسب ، تناول تهمة « الغموض » ونشرها راية ينضوي تحتها كل ما يحتاج قراءة دقيقة ، واتخاذها موضوعاً يستحق الثناء بل تعتمد ايضاً على قبول كل ما رفضه الآخرون في البيت كله . واذا كان هناك من سرخاص بامبسون فذلك هو تحويله السالب الى موجب كأنما يقول عند كل موقف : « طيب ، لا بأس . هكذا هي ... » وهذا احسن . فامبسون يضم الى صدره خبائة شيكسبير الخاصة اي التورية او المواربة اللفظية ، ويعتبرها مركزاً للمعنى لا تبدأ فيه ، ويعشق الخطأ المطبعي ، فهو في نظره ذكي " دال " ، لانه يوحى بمان خبيثة مدفونة ، وهو يرضى ان يقبل تهمة الشذوذ الجنسي التي رمي بها شيكسبير ويقفز منها تواء الى انشاء علاقة بينها وبين ميله للتورية : « لذة مؤنثة في الانقياد الى سحر اللغة المنيم » . وهو يواجه ، بصراحة ، التصوير الحسي المروع في الشعر الديني المتافيزيقي - مثل الذي قاله كراشو عن طهارة القديسة تريزا في تلك الصورة الدفينة عن الجماع او صورته التي قال فيها ان جرح المسيح " حلقة " دامية « لا بد للأُم العذراء ان ترضع - عندها - الابن » ، ودراسته لهذا التصوير مثل جميل على النوع السابع من الغموض .

ويتقبل امبسون ، لاغراض سقراطية المنزع ، جميع التهم التي يمكن ان توجه الى طريقته ، فيقول في موضع من كتابه : « ان عادة البحث عن الغموض تقود بسرعة الى الهلاس ، مثلما تمرن نفسك على ان نسمع دائماً

ساعة تدق ، ويقول في موضع آخر : « ان الاحجية الادبية متعبة ، وهذه المعاني لا تستحق ان تنقب عنها الا ان كانت مبثوثة ذائبة في تضاعيف القصيدة ؛ وقد يقول كثير من الناس انها لا يمكن ان تدوب ، وان السوناتة اللطيفة الرشيقة يجب ان لا تقتضينا هذا القدر من الشرح ، مهما يكن حظها من الاشارات والمشاعر التي قد يكون شيكسبير - ان صح هذا كله - اودعها فيها ، دون ان يستطيع توضيح ما في ذهنه بدقة . »

(وجوابه على هذا النقد النظري الذكي العاقل هو ان يذ ل « وقد يعترض المرء ، ... وقد يعتذر المرء ... وقد يقال بقوة وجراءة ... ») . اما الاتهام الكبير الآخر وهو ان التحليل يشوه الجمال (انظر موقف بلاكور في مواجهة مجاز يصور امرأة تذر نصفين ، فانه مواجهة للشيء نفسه) فان امبسون يقره بغلظة وجفاء حين يقول :

ان النقاد ، وهم في هذه المسألة « كالكلاب العاوية » ، نوعان : فريق يفتأون ما في انفسهم بتشمم زهرة الجمال ، وفريق أكثر نهماً من الاولين وهم الذين يجرّحونها بكثرة التقليل . ولا بد لي من ان اعترف بانني اطمح الى ان اعد في الفريق الثاني ، فان الجمال المصمت الذي لا يجد تفسيراً وتعليلاً يثير اعصابي ويدفعني الى تجريحه وتخديشه بالتقليل ، وقد يصح القول بان جذور الجمال يجب ان لا تدنس ، ولكني أرى انه لمن العجرفية ان يظن الناقد المتذوق انه يستطيع ذلك ، بقليل من التجميل ، ان شاء ذلك . »

وقد باين امبسون بصراحة طريق الناقد « المتذوق » وتميز ناقداً « تحليلياً » ، واحياناً يكتب كأنما يعتبر نفسه ، على الحقيقة ، النوع الثاني من الكلاب ، اعني عن التذوق ، وعن اللامحدود في الشعر ، ومن ذلك انه يفتخر في احد المواضع بانه استطاع ان يحول شيئاً « سحرياً » بالتحليل

الى شيء « محسوس » . وعلى رغم هذا كله فان امپسون قد حدد فرضيات طريقته بأوضح مما فعل اي ناقد آخر - على وجه الاجمال - وهذه الفرضيات تهدف في النهاية الى التذوق ، غير انه تذوق يتم من خلال الفهم ، كتب يقول : حين أنحل التحليل كل هذه الخصائص ابدو وكأنما سلكت نفسي في الدائرة « العلمية » من دوائر النقد الادبي وبالتفسيرات « السيكولوجية » لكل شيء ، وبالأعمدة التي تتحدث عن معامل الحساسية عند القراء . وبين النقاد نوع من النظام الحزبي آخذ بالتكون . وسيقال في النقاد الذين لا يعتقدون مبدأ الصدق وحده ولا مبدأ الجمال وحده انهم متفليون متنقلون ، اما الخير ، ذلك العضو الثالث في تلك « الثلاثية » المتماسكة ، فانه لم يعد يقرن الا بالصدق ، حتى انه ليتوقع من الجمالين ان يظهروا قلة اكتراث بالمبادئ التي يؤسسون عليها في الحقيقة (او هذا ما يجب ان يفترضه المرء) حياتهم .

وفي الوقت نفسه نجد صريحاً واضحاً حول المدى التجريبي وحول المحدودية النهائية ، التي تشتمل عليها طريقته ، يقول :

حين يرغب الناقد في تطبيق التحليل الكلامي على الشعر فان موقفه يشبه موقف العالم الذي يرغب في ان يطبق مبدأ الحتمية على الكون ، فقد لا يكون مبدؤه منطبقاً في كل ناحية ، ثم هب انه انطبق تماماً فانه لا يفسر كل شيء ، ولكنه لا بد له من افتراض صحة انطباقه ، حيث يعمل ، ما دام يريد ان يؤدي عملاً ، وان يفسر به ما يحاول ان يفسره .

ولا يدرك الى اي مدى يبدو المبدأ صواباً - منطبقاً تماماً - والى اي مدى يساعد في التفسير ، إلا قارئ كتاب « سبعة نماذج من الغموض » . اما الكتاب الثاني « بعض صور من الأدب الرعوي » (وقد نشر في

هذا البلد سنة ١٩٣٨ بعنوان « الشعر الانجليزي الرعوي » (فقد ظهر
 بانجلترا عام ١٩٣٥ ، ولما كنا سنتحدث عنه بشيء من الاسهاب فيما يلي ،
 فاننا لا نحتاج هنا إلا ان نلاحظ انه استمرار لجميع مظاهر « التهاذج السبعة »
 وانه مضى طلقاً بعده في القراءة الدقيقة لنواحي الغموض وزاد عدداً من
 التحسينات والتوثيقات . وقد تركز هذا الكتاب الثاني على « النوع » اي
 على نوع من الشعر سماه امبسون « الرعوي » ، واستخلصه من مظاهره
 الاسلوبية ، وجعله شكلاً وحواله الى منحى شعري موجود في انواع من
 الأدب شديدة التباين فيما بينها وحسبك بهذا موقفاً ساخراً معقداً وبذلك
 حطّم امبسون الضدين التقديدين الباليين ، وهما « الشكل » و « المضمون »
 حتى في شكلهما المصطنع التقليدي من اجل غايات تحليلية ، وانتحى في
 مكانهما نحواً نقدياً ينكر ان الاثنين كيانان منفصلان ، وعالج ما اعتاد
 الناس تسميته « شكلاً » على انه محتوى ، والعكس بالعكس . وقد كان
 منهاجه جشطالياً ، دون ان يقرر ذلك ، في نظره الى كل القصيدة ،
 اما المصطلح « رعوي » فقد استعمله مبدأ عضوياً دينامياً ، ومدّ في
 مفهوم « الغموض » ووسعه حتى اصبح آلية نقدية يعالج بها الاثر الفني
 كله ، لا مواطن الالتواء فيه .

ومنذ ان كتب امبسون « بعض صور من الادب الرعوي » انشغل بما
 لا احده ، فلم يظهر له او عنه شيء من عهدئذ ، على الاقل في اميركة (٢) .

(٢) حوالي عام ١٩٣٦ نشر امبسون وجورج غاريت كراست تبايع بثلث عنوانها « جولة حول
 شيكسبير » Shakespeare Survey ولم استطع ان ارى نسخة منها الا بعد ان طبع هذا الفصل
 على الآلة الكاتبة ، وكل ما استطع اثباته هنا هو ان الكراست تحوي مقالين لامين لامبسون وهما
 « خير سياسة » دراسة لعطيل من خلال نواحي الغموض المبهوثة هنسا وهناك في كلمة « شريف »
 والثاني « كلب تيمون » وهو كشف عن الصور المتصلة بالكلب في رواية « تيمون الاثيني » وهو
 نقد للتبسيطات المفرقة التي اعتمدها الانسة سيرجن . ومعها فذلكة متحلقة - وربما تمعة -
 لغاريت ، عنوانها « روسبرو ذلك المقامر النصاب » تبين ان روسبرو هو وغد رواية « العاصفة » .

وفي سنة ١٩٣٧ كتب مراجعات في مجلة « كريتيون » ، من بينها
مراجعة عن رتشاردز وانهمك في جلد ادبي مرير على صفحات مجلة
« شعر » (شيكاغو) مع جيوفري جرجسون محرر مجلة « الشعر الجديد »
— كتب جرجسون « رسالة لندنية » ينقد فيها موت النشاط الادبي الانجليزي
حينئذ فكتب لمبسون « رسالة لندنية » يجيبه ، وينقد موت ادراك الادب
عند جرجسون ، فردّ عليه هذا بسيل من السبّ والقذح وانهى امبسون
الجلد بتحقيق عام صبه على جرجسون ، ولم يكن في ذلك الجدل ما
يسهم بشيء في النقد . ثم سافر امبسون بعد ذلك في وقت ما من عام
١٩٣٧ الى الصين ليدرس هنالك (وكان في اليابان سنة ١٩٣٣) وبقي
في الشرق سنتين فلما نشبت الحرب عام ١٩٣٩ رجع الى انجلترا وتلبث
قليلا في الولايات المتحدة .

وكان امبسون طوال كل هذا الوقت يجرب ان يبرز في شعره الامتداد
الساخر للأنواع الشكلية ، شبيهاً لما صنعه في النوع « الرعوي » . واول
مجلد شعري له كان يحتوي استعمالين « جادين » لشكل القصيدة الريفية .
Villanelle يتفاوتان في نجاحهما . وفي مجلة كريتيون ، عدد ايار (مايو)
١٩٣٧ نشر قصيدة ريفية ناجحة تماماً عنوانها فيما بعد باسم « تواريخ مفقودة »
وفيهما اختلط الشكل الوتيري الجافي — كما هي الحال في « سداسية »
سدني — بالفكرة الفلسفية التي يراد التعبير عنها . وفي اميركة استمر
امبسون على منحاه نفسه في النقد . فحاول في مراجعة كتبها عن كتاب
« الشعر الحديث والاتباعية » لكلينث بروكس ونشرها في مجلة « شعر »
عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ان يحول اشد المصطلحات ابتداء
مثل : شعر الدعاوة — الشعر العاطفي — الشعر السامي ، الى انواع

• هذا النوع من القصائد الريفية يحوي تسعة عشر بيتاً في قافيتين وينقسم في خمس مقطوعات
كل مقطوعة من ثلاثة ابيات ثم قفل من اربعة .

متبايزة ركنية مقترحاً مظاهر للبناء ، محدداً نوع الوظيفة التي تلحق بكل نوع .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ التقى امبسون محاضرة في ييل عن « فوائد الانجليزية الاساسية للنقد » .. فطور بذلك مظهراً جديداً لطريقة رتشاردز في النقد ، ثم وسع فكرته هذه في حديث اذاعه ، وجعل عنوانه « الانجليزية الاساسية ووردزورث » وطبعه في مجلة « كينيون » ، عدد الخريف عام ١٩٤٠ ، وفي هذا المقال اقترح ان تتخذ « الانجليزية الاساسية » التي كان يعمل فيها مع اوغدن ورتشاردز (قام بوضع ترجمات اساسية لسلسلة اوغدن) وسيلة لنقد الشعر . وقد سلم بان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لأن واحداً من متطلبات الشعر ان تكون الافعال مركبة ، واقترح عوضاً عن ذلك ان يقرأ الشعر بعون من الانجليزية الاساسية . (قدّم رتشاردز من قبل اقتراحاً مماثلاً لقراءة الشعر في « التفسير في التعليم ») . فالقارئ يترجم القصيدة الى اللغة الاساسية وبذلك يحطمها وهو ينثرها ، وفي سياق هذه المحاولة لترجمة الكلمات المعقدة في معنى واحد واضح ، يزيح القارئ « الغطاء » ، ويرى لم جاء « الوجه الاساسي خطأ » ويستكشف المجموعة المركبة من الافكار الكامنة وراء ما يبدو انه مشاعر بسيطة . ويوضح امبسون هذه الخطة بمثل من ووردزورث مثلاً كتبه هذا الشاعر اولا ثم كيف اعاد كتابته وذلك بنثره الى لغة اساسية وتحليله . اما التحليل فانه غاية في الحول وعدم التمييز ، ومثله يُستقلّ من امبسون ، فالنقاط فيه ساذجة ويبدو انه يقترح ان تستعمل اللغة الاساسية كاسلوب ميكانيكي لتؤدي ما يعمله عقل الناقد اوتوماتيكياً بالقراءة ، دون اساليب ميكانيكية . ولا ينجح

امبسون في الكشف عن اية حاجة اخرى الى اللغة الاساسية في نقد الشعر اكثر من حاجة هذا النقد الى الآرامية والقطلانية ، لأن ترجمة قصيدة ما في احدى هاتين اللغتين ، او في اية لغة اخرى ، قد يؤدي المهمة نفسها بقدر مشابه من الاتقان .

وفي سنوات الحرب كان امبسون يعمل في القسم الصيني من محطة الاذاعة البريطانية ، واختفى تماماً من عالم الطباعة ، على الاقل في اميركة . ثم ظهرت له مراجعات عدة خلال عامي ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ في مجلة « الشعب » ، وقد صنعها قبل ان يعود ليدرس في الصين . واول مراجعة تناولت « كريستوفر مارلو » Christopher Marlowe لبول هـ. كوتشر ، وليس فيها من شيء إلا مقاومة رأي كوتشر ، وهو رأي طريف ، في مارلو صدع فيه بالحقيقة القائلة : ان مارلو هو « الرجل الذي عسا على الفاشية » (تعبير لرادك قاله في سيلين وكان امبسون مغرمًا به دائماً) ، وقال فيه ان « الحقيقة الاساسية المتعلقة بآثار مارلو » هي ان نلاحظ ان مناظر الرعب ، وهي الذرى في رواياته ، انما هي عقوبات مسرحية لإثمي مارلو نفسه ، يعني الكفر بالله والشذوذ الجنسي . وكانت مراجعته الثانية للطبعة الاميركية من قصة « المسخ » Metamorphosis لكافكا أكثر ضحالة وما زاد فيها على ان كال السباب للقدمية وللتوضيحات وسماها « متعنتة » وصرح بان القصة « لكمة على الفك » (الاميركي قد يقول « في الفك ») وعدّ فيها تذبذبات كافكا واطغاه السخيفة . اما المراجعة الثالثة عن « كتابات مختارة » لديلان توماس فقد تحدث فيها عن شعر توماس بمصطلح غامض ، وبعد جهد كشف عن المعاني الكامنة في سطر واحد ، وأما الرابعة فانها فقرة واحدة لحظ فيها ان شعر روبرت غريفز قوي الأسر خفيف معاً . وتؤيد مراجعته في مجلة « الشعب » ظناً يحيك في صدر كل من يقرأ كتبه ، وهو ان المراجعة

القصيرة ليست المجال الصالح لمبسون الذي يبدو انه يريد دائماً متسعاً .
يجول فيه ويصول^(٣) .

٢

إن خير عبارة نفتتح بها تحليل كتاب « بعض صور من الادب
الرعوي » لـ هي تصريح إمبسون المدهش في الفصل الاول بأن كتابه هذا

(٣) في تاريخ متأخر من عام ١٩٤٧ ظهرت الطبعة المنقحة التي طال انتظارها من كتاب « سبعة
نماذج من الغموض » وإذا بما لسوء الحظ مخيبة للامال بعض الشيء . لقد اضيفت اليها حقاً ،
اشياء قيمة وخاصة مقدمة للطبعة الجديدة تفسر الغايات التي من اجلها كتب الكتاب وترد عنه
باسهاب ما تلقاه من نقد ، واسقطت منه « تنف قليلة من التحليل » اعتبرت تافهة او نائية ، مثل
« النواذر التي تبدو لي الآن ملة » ؛ وذيلت اغوامش بإشارات الى مصادر الاقتباسات ، وربطت
القرائن معاً ، واضيفت ملخصات للفصول وفهرست للكتاب وصححت الاخطاء وزيدت تعليقات
في الهوامش تفسر الرأي او توسع من نطاقه . ويرجح بكل هذه التنويرات جميعاً تلك التعديلات
التي تشمل تعليقات هامشية ينحى فيها باللائمة على نفسه متمسكاً بما قد كان يجب ان يقوله في
الكتاب او موضحاً فكرة له ماثلة الى المحافظة مثل : « كان من غيائي ان ... » « وهذا حق
صدر عني » « ويبدو اني اخطأت وجه الرأي » « وسبب القبح هنا » « وانا الآن اعتقد ان هذا
المثل تكشف عن سراب خادع » ، وما أشبه ذلك . ويعلق إمبسون بقوله : « دهشت عندما تبين
لي ان ما اوثر تغييره قليل » ، والحق ان التنويرات الهامة في موقفه لم تجر إلا في تضييق مفهوم
« غموض » فبعد ان كان هذا المصطلح يعني « مسا يضيف ظلالاً للتعبير الثري المباشر » أصبح يعني
« ما يفسح مجالاً لاصداء متناوبة تثيرها القطعة الواحدة » ، ثم استقوى عنده الميل الى القول بان
غموض النصوص الشيكسبيرية قد يكون في الحق خطأ مطبعياً . وأشد ما يزعج في هذه الطبعة الثانية
هو النعمة الجديدة التي تمكس روح المحافظة الوقور وهي اعتذارات مؤلف تتجاوز عهد طيشه وخفته
بحقبة مقدارها سبعة عشر عاماً ، (يقتبس إمبسون في المقدمة تعليقه لماكس بريوم راجع فيها
واحداً من كتبه الاولى وكيف انه « حاول ان يتذكر كم يكون مبلغ غضبه حين كتبها لو ان شيئاً
متفعراً هو الذي أجرى عليها التصحيحات وكـ يكون مبلغ ثقته في ان ذلك المرء نفسه مخطئ » ،
ولكن النادرة كانت من الحدة بحيث تبتعد عن ان تكون مضحكة) ، وان الطبعة المنقحة من كتاب
« سبعة نماذج من الغموض » لتعد من بعض وجوها تحسيناً فعلياً إذا قيست بالطبعة الاولى فقد
تحسن فيها الاسلوب كثيراً واصبحت اكثر وضوحاً (وربما كان هذا من تمرس إمبسون بالانجليزية
الاساسية) والاطلاع فيها اوسع والحوار الجدلي فيها اقوى وقد تكون أرصن من وجه عام ولكن لا
ريب في ان هناك شيئاً هاماً قد ضاع منها .

محسوب في علم الاجتماع . ويقول في تحديد هدفه : « لعل القضايا التي اثريها هي المدهشة لا العادية ، واذا علقت بثل من الامثلة تتبعته استطراداً دونما اهتمام بوحدة الكتاب ، حقاً انه ليس كتاباً خالصاً لعلم الاجتماع ، وهذه حقيقة لا تسمح لكثير من المشاعر الاجتماعية الهامة ان نجد طريقها الى الادب » . والتعبير الخام هنا هو « المشاعر الاجتماعية » لان الكتاب وقف على التبصر في النزعات من وجهة نظر تاريخية نسبية ، وكيف نجد التعبير عنها في انواع من ذلك البناء التركيبي الذي يسميه « رعوي » في جانبي شكله ومضمونه . وهو بحث عن « الاشكال الثابتة التي تكمن وراء المظاهر التاريخية المتغيرة » كما يقول كلينث بروكس . وهذا الشكل الثابت اي الرعوي هو فلسفة ونزعة اجتماعية او شعور وغموض ساخر وموضوع للدعابة وخطة اسلوبية كل هذه جميعاً في وقت معاً ؛ والحق انه لا بد من ان يكون ممثلاً لكل هذه الامور مجتمعة او يصبح شيئاً كلا شيء ؛ والكلمة التي تنفك تلتحم لكلمة رعوي فهي لفظة « بسيط » اذ يعرف امبسون الرعوي في احد المواطن : « بأنه ناس بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية في لغة محررة ، وشاة » وفي موطن آخر يقول انه « ثناء على البساطة » وفي ثالث يقول « هو احالة المركب الى بسيط » . ويعرف الجوهر المتضاد في الرعوي بقوله « ان يحكم على الشيء المرهف بالاساسي وان تستعاد القوة من الضعف ، ويلحظ المسيل الاجتماعي في الوحدة ، وتتعلم خير الاخلاق من الحياة البسيطة » ويقول في موضع آخر : « اذا اخترت فرداً هاماً من طبقة ما فالنتيجة ملحمية بطولية . واذا اخترت فرداً عادياً فالنتيجة رعوية » .

وهذا النوع الرعوي الذي اهتدى اليه امبسون هو في الاساس مذهب البساطة اي هو شيء في الادب يشبه ماري انطوانيت ووصيفاتها وهن يتواثبن على المروج الخضر لابسات ثياب الراعيات ، ولا بد انه اهتدى

الى هذه الفكرة من خلال عملية تجريدية ، اذ لحظ ان الجو الريفي والغنى والمروج الخضري في الشعر الذي يسمونه - تقليدياً - رعوياً ، ما هي الا زخارف سطحية وان ما تشترك فيه الاشكال المتنوعة من هذا الشعر انما هو في اساسه نزعة اجتماعية فحسب . ولم يبتق عليه من موقفه هذا الا خطوة واحدة يلحظ منها ان الامثلة الادبية الاخرى البعيدة عن الامثلة الرعوية انما هي طرق للتعبير عن هذه النزعة نفسها ايضاً فيضيفها بذلك الى الاشكال الرعوية وبعض هذه الاشكال الاخرى تميز العصور الاخرى بما في ذلك عصرنا .

فالقصيد الرعوية ليست اذن قصيدة عن الرعاة ولكنها قصيدة تحاكي الاناشيد الرعوية القديمة التي كانت تدور حول الرعاة . وليست الفصول السبعة في الكتاب (أي غرام هذا الذي يحمله امبسون لهذا العدد الباطني ؟) * الا سبع صور من الشعر الرعوي وأولها ، وهو اكثرها اثارة للقارئ الذي امتلأت نفسه بالافكار التقليدية ، يتحدث عن الادب البروليتاري . ولدى امبسون فكرة غير متناسبة نسجها من ذهنه عن البروليتاري فاستعملها في هذا الفصل ليجعل منها صورة الراعي الممجذ ليحدد السخرية الكامنة في طبيعة هذا النوع من الشعر الرعوي . اما الصور الست الاخرى من الشعر الرعوي فانها اقل بقليل استثارة لدهشة القارئ وتحدث عن الحبكة الثانوية في المسرحية ذات الحبكة المزدوجة وعن « سوناتة » لشيكسبير تدور حول الارستقراطية وعن قصيدة لمارفل عنوانها « الحديقة » وعن « الفردوس المفقود » و « اوبرا الشحاذ » و « اليس في ارض العجائب » (الطفل في صورة راع) . وبعد الفصل الاول يُري الكتاب ، وهو يتغلغل تاريخياً خلال الادب الانجليزي في انطلاقات متفاوتة ،

* اي العدد سبعة ، وهو داخل في مقدمات الامم ، بشكل لافت للنظر .

التغيرات التي انطبعت على الفكرة الرعوية خلال القرون فشملت اولاً ترديداً للقصة الملحمية في الدراما على مستوى "غير عالٍ"، وسمحت بدخول المتناقضات الساخرة في السوناتة الشيكسبيرية، واستعملها مارفل ليقرر التضاد، ونحوت عند ملتن الى صورة لاهوتية « طهارة الانسان والطبيعة » ومسحها غاي بمسحة مدنية، واستعملها لويس كارول اثناء لتسريب المشاعر الجنسية الشاغلة .

وهذا كله طبعاً يشير الى تدرج اجتماعي ؛ ويتكىء امبسون بشدة على علم الاجتماع وخاصة النظريات الماركسية ليوضح الاصول الاجتماعية ووظيفة كل نظرية منها . واهم ممارسة في هذا التحليل هي الفصل الذي كتبه عن « الادب البروليتاري » وهو فصل ينكر في الوقت نفسه كثيراً مما يسمى أدباً بروليتارياً رآه امبسون، ويضع مبادئ صلبة لادب بروليتاري مستمداً من النظريات الفعالة في الحضارة الرأسمالية واخرى قد تزدهر في الحضارة الاشتراكية . ثم يصنف في الوقت نفسه المظاهر البارزة لعدد من الآثار الأدبية حسب النظرة الطبقيّة فيسمي . الانبادة نفخة سياسية من اجل اغسطس (مقتبساً ذلك عن بوب) ويرى ان مراثاة غراي (ههنا فقره مدهشة) تحتوي على « ايدولوجية » برجوازية ويستمر في تبيان القاعدة الطبقيّة للقصص الخرافية واغاني الحدود وآثار لويس فردنند سيلين . والحق ان امبسون يستعمل التحليل الطبقي خلال الكتاب كله ملاحظاً ان الفكاهة الساخرة وسيلة يُستدرج بها المرء لكي يتقبل ان يكون محكوماً وان الرواية تحتوي حبكة بطولية وحبكة رعوية ثانوية لكي تدل « على علاقة صحيحة جميلة بين الاغنياء والفقراء » ؛ وان المعارضات الساخرة تقوم بدور التسريب الاجتماعي ، وتخلص الجماهير من الدوافع التي تدفعها الى المقاومة الشديدة . (فهي اذن وسيلة لتجريد النقد من قوته سواء ما كان منه اجتماعياً أو فنياً وليست وسيلة للنقد) وهلم جراً .

ولم يذكر ماركس الا مرة واحدة في الكتاب وذلك عند ذكر
 الاشارات الى المال في « اوبرا الشحاذ » وان تلك الاشارات انما هي
 احتقار للمال كذلك التي وردت في « تيمون » وقد حلل هذه الثانية
 « بلذة فائقة » . ومع هذا فإن الكتاب ضئلاً ماركسي في مجموعه وهو
 شيء لم يلحظه إلا كنت بيرك فيما يبدو إذ تنبه الى ان « الانكاء على
 الماركسية قد منح كتابه افقاً جديداً » وقال في تقديره له « وقد يطول
 نظر المرء في كتابات أشد النقاد الماركسيين اعتداداً بانفسهم قبل ان يجد
 مثل هذا التحليل الماركسي العميق للادب » (من الممتع ان نلاحظ ان
 ان اليك وست وهو الناقد الماركسي الوحيد الذي يبدو انه وجه عناية
 لمؤلف امبسون يقتبس باستحسان من مل التغيير الاجتماعي التي يجدها كامنة
 وراء « مريع الترتيل العارية المهمة » ويهمل كل ما عداها من العوامل) .
 كذلك فإن كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » يتوغل في
 استغلال فرويد والتحليل النفسي اكثر من كتاب « سبعة نماذج من الغموض »
 ومركز الدائرة في هذا الاتجاه هو الفصل الذي كتبه عن « أليس في بلاد
 العجائب » ولعله انجح تحليل فرويدي مختصر للادب خط قلم كاتب حتى اليوم .
 ويشير امبسون الى ان النقاد فيما يبدو قد تجنبوا التحليل الجاد « لاليس »
 خوفاً من أن يقودهم ذلك حتماً الى التورط في شعاب التحليل النفسي
 وان النتائج بعد ذلك ستكون محرجة . الا ان دودجسون نفسه كان فيما
 يظهر على وعي بمعاني الكتاب لانه قال لمثله كانت تؤدي دور « ملكة
 القلوب » بأن دورها رمز « للشهوة الحيوانية الجامحة » كما تراها عينا طفلة
 لا تبص فيهما الرغبة الجنسية . ويقول امبسون : « ان الكتب تدور
 بصراحة حول النمو حتى انه ليس كشفاً ضخماً أن ترجمها بالمصطلح

الفرويدي ، ولعل هذه الترجمة هي الوسيلة المثلى لتفسير الكاتب الكلاسيكي حتى حين تكون صدمة المؤلف ... وسأستعمل التحليل النفسي حيث يبدو مناسباً . ثم يعضي في تحليله مظهراً ان الكتب تمثل تنوعاً من الانموذج الرعوي حين يكون خفيفاً موصولاً بالطفولة عصبياً . أما ذلك الانموذج فهو « الطفل يصبح قاضياً ، او الطفل المحسود لانه عادم الرغبة الجنسية (إذ ان دودجسون عادل بين تطور الجنس والموت) واليك نموذجين صغيرين من تحليل اميسون المطول يدلان على طريقته :

إذا اراد المرء ان يجعل قصة الحلم الذي تشقت منه « بلاد العجائب » يبدو فرويدياً فما عليه الا ان يقصه . سقطه ، خلال شق عميق ، في أسرار الارض - الام الكبرى - تنتج نفساً جديدة محصورة تعجب من هي وماذا سيكون موقفها في العالم ، وكيف تستطيع ان تخرج من مأزقها . اما المكان الذي وجدت نفسها فيه ، فهو بهو طويل دائي السقف ، وهو جزء من قصر « ملكة القلوب » (هذه لمسة لينة) ، لا تستطيع ان تبرحه الى الهواء الطلق والينابيع ، الا من خلال ثقب مخيف من شدة ضيقه . وتحدث لها في ذلك المكان تغييرات غريبة من جراء الطريقة التي تغتذي بها ، ولكنها حين تكبر تعجز عن الخروج ، فاذا صغرت لم يؤذن لها بذلك ، لسبب واحد : وهو انها لا تملك مفتاحاً لانها بفت صغيرة . ان الموضوع الكابوسي عن آلام الولادة أي حين تنمو ، وتكبر عن مدى الغرفة ، وتكاد فيها تنحطم وتحتقن . لا يستعمل فحسب في هذا الموضوع من القصة ، بل يكرر بصورة اشد ايلاماً بعد ان يبدو لنا انها خرجت ، اذ يرسلها الارنب بفظاظة الى بيته ، ثم يقدم لها نوع من الطعام يجعلها تنمو ثانية . وحين

يرسمها دودجسون وقد تشنجت عضلاتها في الغرفة واحدى
قدميها مرتفعة فوق المدخنة ، وهي تركل بها الشيء البغيض
الذي يحاول النزول (تأخذ قلبه حين يكون احد الحلقين)
فانها تمثل وضع الجنين بأوضح مما يمثله الرسم الذي صنعه
لها تنيل... ..

ان الكمال الرمزي في تجربة « أليس » هام فيما اعتقده لانها تمر
بجميع المراحل فهي أب في نزولها الشق ، جنين في قاعه ،
ولا تستطيع ان تولد إلا حين تصحح أمأ وتفرض غيرُها... ..
وسواء أكان ذهنه على وعي بترجمة هذه المراحل في القصة ام
لم يكن فان لديه المشاعر التي تناسبها وتتجاوب معها فان رغبته
في أن يحشر كل الشؤون الجنسية في الطفلة وهي اقل المخلوقات
الانسانية حظاً من الجنس ، ويجعل الجنس منها في الوطن الامين -
ان رغبته تلك كانت جزءاً هاماً من سحر هذه المراحل في
نفسه . فهو يتخيل نفسه هذه الطفلة (مع هذه الخصائص المريحة
فيها) بعض الشيء ، ويتخيل نفسه اباه من وجه آخر (هذه
الخصائص معاً تجعلها أباً) وكذلك يتخيل نفسه من ناحيه ثالثة
حبيبها - ليتمكن ان تكون أمأ - ولكنها بالطبع ماهرة منزلة
الى درجة تمكنها من ان تعمل كل شيء لاجل نفسها .

والنظرات النفسية التحليلية موزعة في جميع الكتاب ، بالاضافة الى هذا
الفصل ، فيتناول امبسون القراءة النفسية التي أجراها إرنست جونز على
هاملت ويوضح انها تشير الى وجود حبكة مزدوجة ، ويستعير اصطلاح
« هذا شيء يتصل بقصة أليس إذ ان الشيء الغريب المقوت في بعض اجزاء القصة يبدو لما
واحداً من الحلقين .

« هو الرسام الذي صنع رسوماً موضحة لقصة « أليس » .

« اي ما يسونه في حال الولادة « ماء الرأس » .

جوز « تجزئة » - أي تجزئة الشخصية الواحدة في عدة شخصيات وكل واحدة تمثل مظهراً واحداً من الشخصية المجزأة - ويتخذ مبدأ ادبياً عاماً منفصلاً عن عقدة اوديب . ويحلل صورة الشكس والشذوذ الجنسي المرتبطين معاً عند شيكسبير ومارلو ، وإيحاءات اللواط والزنا بالمحرّمات التي يلون بها دريدن الحب الطبيعي في رواياته ، وهكذا . وقد كشف امبسون في كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عن معرفة واسعة بفرويد ولكنه لم يزد على أن يدور حول مصطلحات مثل « النقل » و « الخلط » ليصنف العمليات الأدبية . وليس في « بعض صور من الأدب الرعوي » إلا اشارتان مباشرتان لفرويد أحدهما في بحث نظريته عن عقل الجماعة والآخرى تتصل بالعلاقة بين الموت والجنس في التورية التي تكمن في كلمة « يموت » die حسبما يستعملها كتاب عصر إليزابيث . ولكن الكتاب أكثر من سابقه اطلاعاً على النظرات الفرويدية . وكلا الاتجاه الفرويدي والاستطلاعات الماركسية في الكتاب لم يعترف بها النقاد المحافظون فثلاً لم يُذكر امبسون أبداً في كتاب هوفمان « الفرويدية والفكر الأدبي » « Freudianism and the Literary Mind » وهو بمثابة فهرست شامل للأدب الذي استغل آراء فرويد .

وبالإضافة إلى ماركس وفرويد يفيد إمبسون من اثنين آخرين من عظماء القرن التاسع عشر وجّهوا العقل الحديث وهما دارون وفريزر ، فلدنيه تحليل فذ للدارونية التي تتضمنها « البس » ، إذ وجد أن الكتاب « يمسح » المبدأ القائل بأن علم تطور الفرد يحمل علم تاريخ الجنس، وأنه أيضاً يعلّق تعليقات متحرّفة على المشتكلات الخلقية والـياسية الموجودة في مبدأ بقاء الأصلح . أما « الغصن الذهبي » فإنه ذو أثر واضح خلال الكتاب كالذي قلناه عن أثر فرويد ، فإن إمبسون يعتبر العامل في الأدب البروليتاري شخصية مذهبية اسطورية أي يعتبر بطل القرايين الهاً مختصراً ،

وبقارن بينه وبين النموذج الاضحوي المشرقي عند فريرز ، وهو يلائم الاشتراكية اكثر ، اعني الانسان الذي يشارك الطبيعة في الطهر والبراءة . ويبدو ايضاً ان « بعض صور من الأدب الرعوي » متأثر كثيراً بمدرسة كمبردج اي بجامعة المشتغلين بالانثروبولوجيا من دارسي الكلاسيكيات (تأثير معقول في رجل كان يوماً منتسباً الى كمبردج) مع ان الكتاب الوحيد الذي يتحدث عنه امبسون على التعيين من كتبهم هو « من الدين الى الفلسفة » لكونتورد . يضاف الى هذه القاعدة المنظمة لبقده - وهي تشمل علم النفس والاجتماع والانثروبولوجيا واللغويات - استمداده من رصيد هائل من معارف عويصة نسياً وتمتد من ميدان الطبيعيات الذرية الى الفلسفة واللاهوت من اجل المجازات والامثلة .

ولا يرتكز هذا الكتاب حول شيكسبير كما هو واضح في حال الكتاب السابق ، ولكن شيكسبير يظل خير مجال تنجح فيه طريقة امبسون ، فهو يلحظ انواع الغموض ، ويقترح ان شيكسبير أبى ان يحسم بين المعاني الممكنة عامداً ، ويستكشف الحبكة المزدوجة في رواية « ترويلوس وكريسيدا » ، وفي القسم الاول من « هنري الرابع » ، ويحلل بتطويل كثير سوناتة لشيكسبير ، واخيراً يسلط الروايات والسوناتات بعضها على بعض ليفيد من اضوائها الموضحة بالتبادل . ولعل واسطة عقسد الكتاب هي تحليله للسوناتة رقم ٩٤ « اولئك الذين ليسهم القدرة على الأذى ثم لا يفعلون » وهي خير عرض للقراءة الدقيقة التي يؤثرها امبسون ، سطرأ سطرأ . ويعلن في الفقرة الاولى من هذا التحليل ، ساخراً ، ان السوناتة نهيء « ٤٠٩٦ حركة من حركات الفكر مع امكانات اخرى » وأنه فحسب يستطيع ان ينظر في عدد قليل من المعاني الممكنة التي تبدو هامة . ثم يتقدم لقراءة القصيدة قراءة جد مسهبة لم تنلها قبلها قصيدة غنائية ، فيما اقدره ، ناثراً لما فيها من نزعات ، مستكشفاً صلتها بأفكار بالغة

التباين ، كالمسيحية والمكيافية نغماً المركز الاجتماعي ل . و . ه . ه . مترجماً
الامكانيات في جميع الكلمات الرئيسية ، محتماً اخيراً بحل نثري مدهش لما
فيها من سخرية مركبة ، اذ يقول :

انا اطري لك المحقرات اني تعجب بها ، يا ذا المكاييد
الصغير ، فهذه هي الطريقة التي يحاول الآخرون ان يخدعوك
بها متملقين ، غير ان الذي يخدعك حقاً هو سماحتك
الصغيرة وان كانت لا تبدو الا في ثوب الفسوق . ومن
الحكمة ان تكون فاتراً اما اولاً فلأن تأنيبك يجاوز الحد ،
واما ثانياً فلأن غلاظة كبلك جرعتني القذى . غير انني استطيع
ان اعفو كلما تذكرت الحديث الذي جرى في خلوتنا . ولا
بد لي من ان اطري لك اخطائك عينها ، وانايتك على التعيين
لأنك الآن فحسب تستطيع ان ترتبها حتى تنمو وبذلك تعيش
مطمئناً . غير ان هذه الضرورة اشد اخواتها خطراً ، فالتناس
طاحون بابصارهم الى سقطتك وانتكاسك شأنهم في ذلك مع
كل عظيم . والحق انه لا يستطيع احد ان يعلو على مستوى
الحياة المتسللة : مثلما علوت وتوقلت الذر ، دون ان
ينحط بنفس النسبة ويقع تحت مستواها . لقد جعلت هذه
النصيحة حقيقة لدى نفسي ، لاني لا استطيع ان انبذها
احتقاراً ، من اجلك ، وما انا واثق من شيء الا من انك
علق نفيس يحفه الخطر .

وطبيعي ان هذا شيء لا يرضي دارسي شيكسبير مثلاً لا يرضيهم
تقييمه لاعمالهم في كتاب « سبعة نماذج » . وليست علاقات امسون بالدراسة

والدارسين من العلاقات الطيبة . فان الطبعة الجديدة ذات القراءات المتعددة من سوناتات شيكسبير ترى في تعليقاته انحرافات غريبة ، وذكر كليث بروكس في دراسته لنقد اميسون بمجلة أكتست ، صيف ١٩٤٤ ، وهو بمعرض التعليق على احدى اخطائه الساطعة - ذكر ان جيوفري تلوتسون قد لفت الانتباه الى عديد من زلاته الدراسية ورداءة اقتباسه . ولحظ ليفز كذلك انه يسرء الاقتباس والترميم . ويستطيع اي احد ان يعثر على ثغرة عند اميسون - اما الثغرة التي اراها انا فهي جملة الصريح بأن المسرحية في عهد اليزابث كانت تقرأ على المسرح بأسرع مما نقرأها اليوم لا بأبطأ - ولكن كل الثغرات تافهة لا يؤبه بها . وقد يخطيء اميسون وهو مسرع غير ان عمله - بمعنى شامل - دراسة عارية عن الخطأ - من ناحيتي النص والتاريخ - ومن طراز رفيع . ومن الغريب انه يمنح النصوص الدراسية احترامه الفائق ولكنه يرى فيها نوعاً من شعر رفيع غير صائب ولعل هذا أشد اساءة للدارسين من الرفض الصريح لما يعملونه . ومن ألمع الفصول وأحفلها بالذكاء في كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » فصل عنوانه « ماتن وبتلي » يتناول فيه « الفردوس المفقود » من خلال التصحيحات النصية ، والقراءات الواردة في طبعات بتلي وخصمه زخاري بيرس ، وهو يضرب بقراءاتها مثلاً على تركيز الامة ، دون ان يفهماها ، وهذا بعينه هو الطريقة التي يقدم بها هنري جيمس في قصصه معنى جيداً ، يسرده شخص غير فاهم لما يقول .

وهناك جانب كبير من الكتاب لم يزد على ان يكون استمراراً لتتبع تفريعات الغموض ، مع ان اميسون يحاول ان يتجنب استعمال هذه الكلمة . ومن وقفات النموذجية في هذا الكتاب عثوره على تعليقة في طبعة اكسفورد من ديوان مارفل ، تبرز « معنى مزدوجاً متعارضاً » ، ورد في دوييت من قصيدة « الحديقة » ثم يعلق على ذلك بان هذا الغموض نفسه (الذي

يسميه « المعنى المزدوج » او « وقفة الترجيح ») يتخلل كل عبارة اخرى في القصيدة . واحياناً تتجاوز ضروب الغموض مدى القصيدة وناظمها ، واذا بها تصيب سواد قلب التعبير الاجتماعي بالكلمات ، كالتعليق الذي كتبه امبسون على المصطلح الفكتوري « رهيف » delicate إذ قال : « إن العبارتين العميقتين المشمولتين في هذه اللفظة بما احتشد فيها من معاني هما : (أ) « لا تستطيع ان تجعل امرأة ما مرخصة الا اذا ارضتها ، واغضض من ذلك » . (ب) انها نشتهى لانها كالجنة »

وكثيراً ما يحصل امبسون على دقائق المعاني ، كما يفعل بلاكور ، نتيجة للجهد الكبير ، لا بخنقة من خفقات الالمام ، من ذلك انه يستخرج كلمة « اخضر » من شعر مارفل ، ويدرس كيف استعملت ، ويعين قرينة الافكار المتداعية المترابطة ، قبل أن يمضي للكشف عن نواحي الغموض في الخضرة ، واحياناً اخرى يقدم لنا عنقوداً من المعاني ، دون ان يذكر مصادرها ، وقلما يعرف القارئ على وجه الدقة كم من المعاني التي اوردها امبسون كان مقبولا عهدئذ على نحو موضوعي ، وكما هي المعاني التي كانت من ابتكاره ، وفي خير الاحوال يختلط هذان الصنفان ، فتكشف بصيرة امبسون عن معنى قديم منسي ، او تكون مقنعة الى حد أن تجعل المرء يعتقد ان الرأي الذاتي الذي عرضه هو حتماً المعنى الصالح موضوعياً لكل زمان . وتفسيره لعادة استحضار الحقي في الاعراس ، في عصر اليزابث مثل نموذجي على هذا ، حين يقول :

ان الفصل الهزلي الذي يتخلل الحفلة التكرية في الاعراس العظيمة وهو يعتبر في مستوى ادنى من المستوى الانساني ، كان يقوم مقام الحق الذي ينتج عن الفوضى ، ليظهر ان الزواج شيء ضروري ، فبدلاً من ان يسخر الجمهور بالعروسين ، يسخر منهما الممثلون في هذا الفصل فيؤدي وظيفة الجمهور ،

لكي يهدى من شغف الحاضرين بالسخرية ، وليدل على أن الزواج اقوي من أن تضر به السخرية (كانت السخرية تدور على ان العروسين غير مخلصين او بريئين ... الخ) .

وهذا في اسطر هو ملخص طريقة امبسون في كتابه « صور من الادب الرعوي » : المعرفة والاستطلاع الاجتماعي والسيكولوجي ؛ التأكيد الانثروبولوجي على ان الشعائر هي المحور ، الوقوف بين بين ازاء الدراسة فلا قبولها تماماً ولا رفضها بناتاً ، حضور معنى الغموض والتركيب ، وجود المعاني المختلفة في مستويات مختلفة ومشتلات لا حصر لها ؛ الاهتمام الفكري للوضوح في كل شيء ، القراءة الدقيقة والدأب الكثير ، تجميع المادة المدروسة ؛ الميل دائماً للتعميم من المنهج الشكلي الى نوع يضم الشكل والمحتوى ؛ ألمعية الاستبصار وصوابه في النهاية . فلعل الرجل العروس في عصر الزباث لم يكن يستطيع أن يفسر لم كانت حفلة عرسه تضم ناساً حقى ولكن المرء يشعر حتماً انه قد يوافق على تفسير امبسون لو سمعه (أما خصم هذه الطريقة فقد يقول في جوابه : هذا صحيح ولكن الشخص الوحيد الذي يملك ان يقضي اليه بهذه الحقيقة هو احد اولئك الحقى) .

٣

استمد امبسون كتابه الثاني من موروث في النقد النوعي ، غير انه ليس موروثاً قديماً الأصول ، بل ينبع ، في قليل او كثير ، من ادب القرن الثامن عشر الانجليزي (وان كانت هناك بواكير منه اقدم من ذلك تعود الى بن جونسون والى فكرة دريدن عن المسرحية « الملحمية » والى غير هذين) وقد لاحظ امبسون اصوله المتصلة بالنوع « الرعوي » ، وربما كانت هي التي اوحى اليه بالكتاب ، وذلك حين قال في الفصل الذي كتبه عن « اورا الشحاذ » ان سوفيت الملح الى غاي بانه يستطيع ان

يكتب ادباً رعويًا يصور به نيوغيت * . غير ان إشارة إمبسون هذه غامضة لأنها قد توحى لسامعها بأن غاي ربما كان يظن انه حقق ذلك ؛ لكن القصة الحقيقية كما رواها بوب في « احداث سبنس » Spence's Anecdotes تدل على خلاف ذلك ، قال بوب :

« كان الدكتور سويفت قد اقترح ذات مرة على المستر غاي ان قطعة رعوية عن نيوغيت قد تكون شيئاً مستطرفاً ، ومال غاي الى ان يجرب ذلك بعض الوقت ، ولكنه فيما بعد فكر ان من الخير لو انه كتب رواية هزلية حسب الخطة نفسها ، وهذا هو الذي اوجد « اوبرا الشحاذ » فبدأ بها ؛ ولما ذكرها لسويفت ، لم يرتح الدكتور كثيراً لهذا المشروع . إذن كان سويفت هو اول من خطا خطوة في تجريد الموضوع حين رأى ان المنظر الرعوي الادبي قد يتخذ مجاله في نيوغيت ، ولكن غاي قام بالخطوة الثانية ، وربما لا شعورياً ، من الاقتراح الذي سمعه ، فكتب هزلية عن نيوغيت ، رعوية في اساسها ، بينا برهن لسويفت انه عاجز عن متابعتها . غير ان الخطوة الاخيرة وهي التحدث عن نوع « رعوي » يعبر عن نزعة رعوية لم تتحقق الا حين كتب هازلت « محاضرات في الشعراء الانجليز » (١٩١٨) Lectures on the Eng. Poets حيث قال :

« الرعويات الجيدة التي في لغتنا قليلة فعاداتنا ليست أركادية* ، ومناخ بلادنا ليس ربيعاً دائماً ، وعصرنا ليس ذهبياً ، وليس لدينا ادباء رعويون يساوون ثيوقريطس ، ولا مناظر جميلة كمناظر كلود لورين ، وخير ما في « يومية الراعي » التي كتبها سبنسر اسطورتان هما : قصة الأم هبرد وقصة السنديانة والعليقة ، وثانيتها قطعة فذة من الخطابة كالخطب

* حي من احياء لندن

** نسبة الى اركاديا في بلاد اليونان وبها يتغنى الشعراء الرعويون .

الفصيحة التي تلقى في مجلس الشيوخ . وقد خلف كل من براون ، الذي تلا سبنسر ، ووذرز قصائد رمزية ممتعة من هذا النوع ؛ اما قصائد بوب فانها مليئة بزخرف غث وتضنع رث حتى كأنما هي صورة امير من امراء المملكة كان يجلس لرسام يرسمه ، وييده محجن وعلى رأسه قبة منتصبة ، وهو يتسم في هيئة تافهة جوفاء آخذة بحظها من الطبيعة والزيف . واما اركاديا التي كتبها السير فيليب سدني فانها اثر خالد للقدرة المنحرفة ، لا تظهر فيها صورة فذة في جمالها ، كصورة « الفلام الراعي » ، الذي يسترسل في تنعيم شبابه وكأنه لا يريد ان يكبر ، الا مرة في كل مائة صفحة من صفحات القوليو ، فهي مغمورة تحت اكوام من السفسطة الملتوية والاناقة المدرسية ، وليست هي ابدأ مشبهة لصورة نيكولاس بوسين التي يصور فيها بعض الرعاة يتجولون صبح يوم من ايام الربيع ، ويلغون قبرا نصب عليه هذا الشاهد « انا ايضا كنت اركاديا » . ولعل خير اثر رعوي في لغتنا هو القصيدة الثرية « الصياد الكامل » لوالتون ، فذلك الاثر المشهور ذو جمال ومنتعة رومانتيكية ، يساويان ما فيه من بساطة ، وينجان عنها . ففي وصف الكاتب للشخص نحس بتقواه وانسانية تفكيره ... فهو بمنحك الشعور بالهواء الطلق ونحن نمشي معه على طول الطريق المغبر ، او نستريح عند ضفة النهر تحت الشجرة الظليلة ، وحين نراقب الصيد ذا الزعانف نستشعر بجمال ما يسميه هو : « صبر الصيادين الشرفاء الفقراء وبساطتهم » .

هذا شيء قريب الشبه من استعمال امبسون لمصطلح « رعوي » ، وقد انتقل فيه الشكل تجريداً ، واصبح نزعة من النزعات ، وبقي لجورج براندز حين كتب « التيارات الرئيسية في ادب القرن التاسع عشر » Main Currents of Nineteenth Century Literature في الدنيارك سنة ١٨٧٠ وما بعدها ان يخطو الخطوة النهائية الموصلة الى الاستعمال الذي

اوجده اميسون ، وان يرى في البروليتاريين النبلاء عند جورج صاند افكاراً وآراء رعوية (دون ان يستعمل هذا المصطلح استعمالاً مباشراً) . وهناك مصطلح لنوع من الابداع اشيع استعمالاً من رعوي وهو « قوطي » ، بدأ ايضاً في القرن الثامن عشر ، عند اسكندر بوب ، فقد كتب يقول في شيكسبير : « على الرغم من كل اخطائه وعلى الرغم من كل ما في مسرحياته من شذوذ ، فقد ينظر المرء الى آثاره بمقارنتها مع آثار اكثر منها نظاماً وصقلاً كما ينظر الى قطعة قديمة عظيمة من الفن القوطي إزاء مبنى نظيف جديد » وقد استمر الاسقف هرد ووربرتون يستعملان هذا المصطلح النوعي « قوطي » . ووسع الدكتور جونسون في درجة مدلوله حتى شمل شيكسبير ، فتحدث مثلاً عن « أساطيره القوطية الغريبة » . وقد استعمل لفظ « قوطي » كمصطلح أدبي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر منتقلاً بالتدريج في ثلاث مراحل : وصف تحقير ووصف استحسان ، وبينهما مرحلة حيادية لا الى هذا ولا الى ذلك . وخلال النصف القرن الاخير اكثر منه الدارسون والنقاد الالمان ومن اشباهه اكثراً غريباً . وفي آخر القرن الماضي بدأ مؤرخ الفن ألويس ريل البندقي هذه الحركة (التي نظنها اليوم اشبه بجلدية) بتسمية كل شيء يشبه في الاسلوب الفن الروماني المتأخر : « روماني متأخر » او « رومانسك » مهما يكن شكله أو زمنه . وفي اول عقد من هذا القرن أتم فلهم فورنجر افكار ريل وان كان اختار أن يتخصص في النوع المسمى « قوطي » ومنذ ذلك الحين وسع علماء آخرون مثل كارلنجر وفايسباخ وفلفلين في الانواع حتى شملت ايضاً الكلاسيكي ووليد النهضة والباروكي والروكوكو . ووجد النقد الالمانى الحديث صوراً من الباروكي في شعراء الانجليز في القرن السابع عشر على تفاوت فيما بينهم مثل

* اذا ذكر الروكوكو في الشعر عني به ما انشئ منه في بلاط السلطة المطلقة ، ومن يحاكيها من البرجوازيين ، وهو غزلي شهوي يعنى بالمسائل الاخلاقية من الزاوية الجمالية فحسب .

دن وملتن ودريدن ، كما وجدوا صوراً من الروكوكو عند الشعراء الانجليز
ابناء القرن الثامن عشر ... الخ .

وهناك نقد الماني ارضن في استعمال الانواع وهو اقرب وشيعة بطريقة
امبسون ، اشار اليه ولتر باتر في كتابه « استساغة » Appreciation
فقد لاحظ ان « روميو وجولييت » تضم ثلاثة اشكال ادبية - وهي
السوناتة والاغنية الغجرية واغنية العرس - تحت شكل اكبر هو الرواية
نفسها « والواقع على هذه الفكرة من ايادي النقد الالماني » . ومهما
يكن هذا النقد الالماني الذي يشير اليه باتر ، فان هذا النقد قد حقق مهمة
امبسونية كاملة : اذ انه جرّد الطبيعة الاساسية والنزعة في كل من السوناتة
والاغنية الغجرية واغنية العرس من خصائصها الشكلية السطحية واستعملها
بنوعيتها طرقاً او عوامل في المسرحية .

ولعل اكثر اشكال النقد النوعي طموحاً هو ما قام به فردنند بروننتير
الناقد الفرنسي والمؤرخ الادبي . فمذ كتابه « تطور الانواع الادبية » (١٨٩٠)
حتى دراسته لبلازك (١٩٠٦) ، على الاقل ، كان كل عمله وقفاً على جهد
عملاقي واحد ان لم نقل وحشي : وهو ان يكتب شيئاً في الادب مساوياً
« لاصل الانواع » الذي كتبه دارون تتطور فيه الاشكال الادبية من
البساطة الى التركيب ، فتتولد وتتفرع وتنحدر ثم تصل كمال النضج وتموت
بينما الاشكال الناشئة الجافية ، اذا احسن تكييفها ، تبقى بعدها وتخلفها
وعلى يديه يصبح الشكل الادبي عضوانياً يتطور بغرابة بمعزل عن صاحبه
بل يتحكم ، حقيقة ، في مصير نفسه إذ تعتمد قيمة الاديب حينئذ على
حسن جده في ان يدرك زماناً يتيسر له فيه نضج شكل ولغة ويصيحان
في متناول يده .

ولو ان الذي قام بهذه الدارونية الأدبية رجل - اقل كفاءة لمنخفضت
عن بلاهة ، ولكنها انتجت نقداً جيداً لا يخطئه التقدير ، وما ذلك الا

لأنها لطفت باطلاع برونتيير الواسع ، واحساسه المرهف ، وذوقه السليم ،
 وادراكه ان تعميماته ، في الجملة ، مجازية لا علمية . وحين يعرف برونتيير
 « الكلاسيكي » مثلاً بأنه ذلك النوع من الادب الذي يتم وجوده حين
 تنضج في وقت معاً لغة شعب وشكل ادبه واستقلاله الادبي ، وحين
 يؤكد ان الاثر الادبي قد يكون « كلاسيكياً » ومع ذلك يظل هزيباً غير
 اصيل - حينئذ يكون برونتيير منهمكاً في نقد نوعي مضاد لنقد امبسون .
 فبينما يخلق امبسون « نوعاً » بانتزاعه نزعة ثابتة اصيلة من اشكال قد
 كيفها التاريخ ، يعرف برونتيير « النوع » بأنه شكل نهائي لا يتطور الا
 تحت شروط تاريخية ثابتة اصيلة . وكلا الرأيين تاريخيان ديناميان ولكن
 رأى برونتيير يتميز بأنه لاحق بنظرية التطور الغائية وليدة القرن التاسع
 عشر وانه يرى في النوع عضوانية مصممة تغير من شكلها كلما طورت
 حولها مستتبعات قوية . اما رأى امبسون فانه وليد القرن العشرين وقد
 غابت عنه الغائية واصبح النوع يتغير فيه بتغير الشكل ، ولا غاية فيه
 وراء ذلك . وامبسون لا يستطيع ان يرضي تماماً الا الفكر الحديث ولكننا
 من صميم افئدتنا نستحسن « جنات » برونتيير المحبوبة المنظمة بينا نحن
 ننكرها عليه ولا نرضى بها .

فاذا تجاوزنا امبسون والاثر الصغير المستمد من كتابيه وجدنا ان كل
 النقد النوعي المعاصر - تقريباً - يستعمل النوع ليتحاشى التحليل ، اي
 هو نوع من القاء الشيء في زاوية الاهمال . وهذا النقد النوعي في أردأ
 احواله يشمل المراجعات السهلة ، والاستعمال الآلي الاجوف لكلمات مثل
 « رومانتيكي » و « كلاسيكي » و « واقعي » و « رمزي » وهو في
 خير احواله او ، على الاقل ، في وضعه المحترم ، موروث غريب فيما
 كان لولاه تاريخاً ادبياً قيماً يمكن ان نسميه « العناوين الرفيعة » . ويبدو
 ان هذا قد ابتدأه براندز بكتابه « التيارات الرئيسية في ادب القرن

التاسع عشر « فقد لجأ براندز الى هذا النقد النوعي في الفصل الخامس اي في الجزء الذي يدور حول جماعة يعجز براندز عن دراستها ، اعني الادباء الانجليز في النصف الاول من القرن التاسع عشر . وتخلق عناوين فصوله تميزات نوعية تحكيمية مثل « الطبيعية » و « الانسانية الجمهورية » و « والطبيعية الراديكالية » و « الواقعية الكوميديّة والتراجيدية » وهكذا ، وتحاول الفصول هذه ان تلتصق تحت العناوين مضامين ، فلا تصيب الا نباحاً ضئيلاً .

والنقط بارنغتون هذا العيب ومزجه بمظاهر مفيدة استمدها من براندز فاذا كتابه « التيارات الرئيسية في الفكر الاميركي » واذا بعض عناوين فصوله مثل « الحر الداعي الى قسمة الارض » و « الحر الذي يدعو لحرية الارقاء » و « الحر البيورثاني » و « الناقد المثالي » و « الاقتصادي المثالي » و « الحاكم المثالي » - اذا بها جميعاً تنساق في تحكم مشابه بهذه القسمة النوعية . واكبر وارث لهذه التركة في الأيام الاخيرة هو هاري سلوخور ، فقد وضع في كتابه الاول « ثلاثة من اماليب الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man ثلاثة انواع هي : الاشتراكية الاقطاعية والحرية البرجوازية والنزعة الانسانية الاشتراكية . اما في آخر كتبه « لا صوت بضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost فقد تشعب هذا الميل عنده وتولد عنه عناوين نوعية جوفاء مثل الحرية البوهيمية والنفي العالمي والصلب الديني والاستقاذ الجمالي والاستعلاء الارستقراطي والاستعلاء الديموقراطي والفاشية الفاوستية واليهودية الروحية والذاتية البوهيمية . واخيراً تبقى طريقة إمبسون كما عاجلتها الايدي الاخرى فقبل ان يقرأ كيث بيرك « بعض صور من الادب الرعوي » - فيما يظهر - وضع تخطيط كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History وهو توسيع مشابه للانواع الشعرية ومنها - الملحة والمأساة والمهاة والفكاهة

والمرثاة والهجائية والمعارضة المجونية والشعر التعليمي - ويقول في كتابه ان « الشعر الرعوي » الذي افرد اميسون يقع ، فيما يبدو « في منطقة بين . الفكاهة والمرثاة ومعه عناصر هامة من الشعر الملحمي » . وفي هذه الفقرة نفسها يكتب تعليقة في الحاشية ذات انحاء باهر ورد فيها ان قصيدة « ليسداس » * ليست تدور حول ادورد كننج بل حول ملتن ، ويقول : « كتبت هذه القصيدة عام ١٦٣٧ وارحل ملتن في سنتي ١٦٣٨ ، ١٦٣٩ . وفي خلال العشرين السنة التالية كرّس ملتن كل جهوده للنثر الجليلي ، باستثناء سوناتة عارضة .

فهذه التواريخ ، اذا شغعنا بها مضمون القصيدة ، قد تبرر اعتقادنا ان « ليسداس » كانت رمز موت لنفسه الشاعرة وقد قلّتها فترة انتقال (اي فترة « التطرح في الاسفار ») ثم ركز نفسه على الكتابة بالنثر ، وفي خلال فترة النثر أخفى « الملكة التي كان اخفاؤها أخا الموت » باستثناء تلك السوناتة التي كانت وليدة مناسبة .

ومنذ ايام الدراسة كان ملتن قد رسم لنفسه ان يكتب قصيدة واسعة المجال وتشبّث به هذه الفكرة فلم تغادره ابداً ، وفي حدة اشتغاله باصدار النشرات السياسية ظل يتلمس الموضوع المناسب (وفي إحدى الساعات صمم ان يكتب عن هبوط آدم) ، وفي « ليسداس » يعترف انه يحمل نفسه الميته معلقة وانه لا بد ان ينبعث حياً ذات يوم . وبعد مراسيم الخشوع الجنائزية التي ييئها فيما يستنفره من مواكب الازهار يضيف هذا القفل الشعري :

« كفكفوا غرب الدموع ، ايها الرعاة الحزونون ، كفكفوا غرب الدموع
لان ليسداس ، مبعث أساكم ، لم يميت ،

* اسم ورد عند ثيوقريطس شاعر الرعاة ، واتخذ ملتن كناية عن صديقه ادورد كننج الذي مات غرقاً .

وإن كان الشبح المائي قد احتضنه ؛
كذلك تفرق ذكاء في قرارة الماء
ثم تنتفض ويذر قرنها المتدلي
وتصفف ذوائب نورها ، وتتوهج ببريق ذهبها الجديد
على صفحة افق الصباح
وكذلك ليسداس ... »

وبقي الشاعر حيا على رغم منازعة الموت له ، وعند عتبة الملكية بعد
زوالها في أيام كرومول ينتعش حياً ، وفي بيده على نفسه بكتابة
« الفردوس المفقود » وإن عاد الى رحم الشعر كواحد من ذوي « الأفواه
الخرس » التي تحدث عنها في قصيدة « ليسداس » .

تُرى انقبَل هذه اللفتة من يورك الاستاذ ليونارد براون بجامعة
سرقوسة أو سبقه اليها أو اوحى بها الى الناقد الاميركي ؟ مهما يكن وجه
المسألة ، فان براون صرف في العقد الرابع من هذا القرن بعض الوقت
وهو يدرس ليسداس وثلاثاً آخر من المراثي الانجليزية الرعوية الكبرى
وهي أدونيس لشلي ، والذكر لتيسون ، وترسيس لآرنولد ، ولكنه
لم ينشر تلك الدراسة . وقد وقع على الكشف الفذ حين أعلن ان المراثاة
في كل حالة تتحدث عن الموت الرمزي للشاعر ، متقمصاً صديقه ، وهو
في تمنيه الحياة لصديقه كان يعلن عن الولادة الفنية الجديدة لنفسه ، في
صعيد آخر . وقد انتزع براون « المراثاة » وجعلها عاملاً مشتركاً - كما
انتزع اميسون « الشعر الرعوي »^(٤) - أي جعلها نوعاً ادبياً جوهره الموت

(٤) ان « المراثاة » كما يراها براون ، شميرة للموت والولادة الجديدة أقرب الى الأصل وال
جوهر الشيء الذي صدرت عنه كلماتها اي الرعوية اليابلية الرثائية (كما يمثلها النواح على تموز)
من اصطلاح « رعوي » عند اميسون فافه بظل على تركيه مثلاً للزعة ، ويقلل من القدرة
التطهيرية للشميرة المتفضة فيه .

الرمزي والولادة الجديدة اللاحقة للموت في مرحلة انتقالية عند الشاعر حتى اننا نستطيع ان نطبق هذه الفكرة على آثار متباينة الاشكال مثل « الجبل السحري » Magic Mountain لتوماس مان و « العاصفة » لشيكسبير ومن المؤسف ان الاستاذ براون لم يشأ نشر دراسته هذه عن المراثة وهي خير دراسة مسهبة في باب النقد النوعي يمكن ان تنافس ما حققه امبسون في « الشعر الرعوي » - فيما اعلم - وقد كانت إذن تكون طليعة وحافزاً لعدد من الدراسات الامبسونية المشابهة عند النقاد ؛ واذن كانت تصقل وتفيد في بحثها عن القيمة والجوهر انواعاً ادبية ادركها البلى مثل ملحمة واغنية ، واغنية عرس .

٤

إحدى المشكلات التي تثيرها هذه الطرافة الظاهرة في نقد امبسون هي علاقته بسائر النقد والنقاد . وتقوم اقرب الصلات طبعاً بين نقده ونقد رتشاردز الذي كان استاذة بكلية ماجدالن بكمبردج والذي اوحى اليه بكتاب « سبعة نماذج من الغموض » ، إن لم يكن مصدر وحيه في كل آثاره . كتب رانسوم يقول : « التليذ اللامع شهادة حدسية لاستاذ لامع ، ولقد كانت شهرة رتشاردز تتأثل لو انه لم يصنع شيئاً إلا بان كان مصدز وحي لامبسون » . وقد خط امبسون اعترافه بدينه لأستاذه ، مرتين على الاقل مرة في « سبعة نماذج من الغموض » فكتب في كلمة التصدير يقول : « ان المستر ل . أ . رتشاردز وكان حينئذ الاستاذ المشرف على القسم الاول من امتحان الشهادة الانجليزية ، قد طلب اليّ ان اكتب هذه المقالة واخبرني عن امور كثيرة ادرجها فيها فديني له كبير بمقدار ما يكبر الناس هذا العمل » ؛ ومرة في « بعض صور من الادب الرعوي » حيث كتب في فاتحة الفصل عن « حديقة مارفل » : « نيات

لدراسة هذه القصيدة حين استمعت الى حديث جديد للدكتور رتشاردز عن جدل فلسفي في آراء منكايوس . وفي كلا الكتابين تجسده يقتبس اقتباساً كثيراً من آثار رتشاردز .

وكل كتاباته ، بمعنى اوسع ، قد اوحى بها رتشاردز على التعيين من حيث ان كل ما كتبه انما هو تطبيق لنظريات رتشاردز عن طبيعة المعنى والتفسير الشعري ، كما ان المبدأين الاساسيين لكتابه « الغموض » و « الادب الرعوي » متضمنان جميعاً في كتاب « معنى المعنى » وقد اعتمد في دراسته ، اساساً مبدأ الاستمرار الذي تقدم الحديث عنه ، مستمداً له من رتشاردز ، اعني ان التجربة الشعرية تجربة انسانية كأى تجربة اخرى ويمكن دراستها بمقارنتها الى غيرها ، واستمد امبسون من رتشاردز ايضاً العقلانية التي تجعله يؤمن ان اي شيء في النهاية يمكن إخضاعه للتحليل ، والطبيعية التي تجعله يفضل شيئاً « محسوساً » على شيء « سحري » . زد الى ذلك انه مدين لرتشاردز بالانجاء الفيزيولوجي الذي يقوده ليبحث النثر وايقاع الشعر بنسبة دقات القلب في « سبعة نماذج » ، مدين له ايضاً بالاهتمام بالجزء الاستقبالي من عملية الاتصال والنقل التي تتمخض لديه عن اختتامه حديثه في « اوربا الشعاذ » بعدد من ردود الفعل لدى الجمهور ، وهي ردود فعل مركبة نظرية ساخرة . كذلك فهو مدين له بعنايته بالانجليزية الاساسية وبرغبته في الشرق (وربما اوحى بهذا دراسات رتشاردز الشرقية والتعليم في الصين وكتساب عن منكايوس) بل مدين له بالنغمة التعليمية وبعقيدته في الكلمات ذات المقطع الواحد وهو يتردى فيها بين الحين والحين (« ان الفكرة ، التي ترى ان دس حقائق اضافية حول وجهة نظر ما تجعل الاسطر ابث على الامتاع ، لمي مجرد خطأ ») .

ومع هذا فان امبسون ليس دائماً في موقف المتلقي لتأثير استاذة بل

له هو تأثير كبير فيه . يقول رتشارد ابرهارت الذي زامل امبسون في دراسته على رتشاردز بكمبردج ، في مقال نشره بمجلة أكنت ، صيف ١٩٤٤ ، عنوانه «شعر امبسون» :

أهـب تلميذ رتشاردز خيال استاذـه وفهم الاستاذ قيمة تلميذه ، على التو . ومع ان الدين في ارتباط هذين المجدانيين منذ سنة ١٩٢٧ هو دين امبسون لاستاذـه ... فان الاستاذ استغل الارهاق في عقل التلميذ ، وكان من الحكمة بمحـث رأى في بوادر نقد امبسون ملحـقاً طيباً لنقدـه ، وان اختلفت غايتاهما .

وكتب رتشاردز تعليقه عن امبسون نشرت في ربيع سنة ١٩٤٠ من مجلة فوريوزو Furioso يفسر بها منهج محاضرة امبسون في ييل عن كيفية تكون «سبعة نماذج» ، واذا حسبنا حساب تواضع رتشاردز نفسه في هذه الكلمة ، بقي فيها ما يشهد بأن خطة امبسون في تأليف كتابه كانت أكثر استقلالاً مما صورته كلمة التصدير . يقول رتشاردز :

كسب وليم امبسون شهرته ارل الامر بكتابه سبعة نماذج من الغموض ، وهو كتاب ظهر للوجود على النحو الآتي تقريباً : كان مؤلفه يدرس الرياضيات بكمبردج ثم تحول في عامه الاخير لدراسة الانجليزية ، ولما كان منسباً لمجدالن فقد قبض لي ذلك ان أكون استاذاً مشرفاً على دراساته . ويبدو انه قرأ من الادب الانجليزي أكثر مما قرأت ، وأنه قرأ ما قرأه حديثاً وخيراً مني ، فكاد الامر ينعكس بيني وبينه ، ويصبح هو المشرف على دراساتي لا أنا . وفي زيارته الثالثة لي ، أحضر معه «لعبة» التفسير التي كانت لورا رايدنغ وروبرت غريفز يلعبانها بذلك الشكل غير المرقم من سوناتة

مطلعها « ان تبديد الروح في حماة العار » فأخذ امبسون تلك القطعة كما يأخذ الحاوي قبعته ، واستخرج منها حشداً لا يحصى عدده من الارانب الحية ، وحين انتهى من ذلك قال : « انك تستطيع ان تصنع الشيء نفسه بأي شعر ، أليس كذلك ؟ » . وكان هذا مبعوث العناية الالهية لأستاذ مشرف على الدراسات ، فقلت له « خير لك ان تقوم بذلك انت . ألا تواتني ؟ » . وبعد اسبوع أخبرني انه ما يزال يدقها بآلته الكاتبة على الورق . وهل أحاسب لو استمر في ذلك ؟ أبدأ وفي الاسبوع التالي مثل امامي يتأبط اضبارة سميكة من الورق المطبوع على الآلة الكاتبة بخط لا يكاد يقرأ — اي ٣٠ ألف كلمة او نحوها من الكتاب ، وهي لب موضوعه . لست أذكر أي نقد ادبي آخر كتب من يومئذ ، وكان ذا أثر نافذ متميز كهذا النقد . إن قرأت منه كثيراً على دفعة واحدة ظننت انك شرعت تلتقط زكاً حاداً فاقراً قليلاً بعناية ، وقد تغير عادتك في القراءة — الى أحسن ، فيما اعتقده .

اما بقية تعليقه رتشاردز فتحدث عن شعر إمبسون ، وتحدّه بانه : « حديث حافل ، مصبوب باعجوبة في أكثر القوالب الشكلية ثباتاً » و « مبتافيزيقي في جذوره » ويقر بأن ذلك الشعر في بعض الفترات « انماث في الاستعارات الواهمة المحشودة المرصوفة حتى اصبح لغزاً » . أما اليوم فانه فيما يقول « عاد — كما يبدو مرة اخرى الى اول الشوط ليبدأ سيره على الجادة » . ويقدم لنا رتشاردز ، كي يقرر لدينا التنبيه الى المعنى الباطني العميق في شعر امبسون ، خبراً آخر بالغ القيمة ذلك هو تذكره قوله امبسون « ان في « أليس » اشياء تلقي الرعب في روع فرويد » . والشيء الغريب ان رتشاردز فيما يبدو يهتم بشعر امبسون ،

حقاً ، أكثر من اهتمامه بنقده ، وهذا الملحظ يجب الا يوحى بان شعره لا يكفل تقديراً بالغ الرفعة . ويخبرنا ابرهات ان رتشاردز ، « الذي قد يغفر له محابة استاذ عالم نحو تلميذ عالم » يظن ان امبسون خبير شاعر بين جميع معاصريه ، وما يؤكد هذا ان رتشاردز في كتبه لا يزيد على ان يشير الى نقد امبسون او يقتبس منه باختصار - فيما أعلم - ولكنه في مرآت عديدة يستطرد الى مدح شعره في اطراء بالغ . ففي كتابه « رأي كولردج في الخيال » يضعه في مكانين مع بيتس وأودن واليوت وهوبكنز ولورنس ؛ وفي « كيف نقرأ صفحة » How to Read a Page يقتبس رباعية من قصيدة امبسون « الشجاعة تغني الحرب » من ديوان « العاصفة المحنشة » The Gathering Storm ويعلق عليها بقوله : « شاعر حديث - لديه ما يقوله أكثر مما لدى الآخرين ، وهو بكونه مؤلف « سبعة نماذج من الغموض » على معرفة - أكثر من سواء - بما يقوله وبكيفية ما يقول - يعبر عن مشكلة كل أديب بصراحة نادرة محبة في هذه الايات » ، ثم يزود هذا بصفحتين من التعليق في الحاشية . ومن الغريب ان هيو ر . والبول نفسه ، وهو احد تلامذة رتشاردز ، يشير الى امبسون في كتابه « سماتيات » Semantics لا على انه ناقد بل يضعه في قائمة الشعراء المحدثين الذين يعدهم « شخصيات عذبة خصبة » (مع انه يستعمل عبارة من « سبعة نماذج » في الملحق للتمرين على القراءة) .

وقد المح رتشاردز في تعليقه عن تكون « سبعة نماذج » الى المصدر الثاني الذي يعد امبسون مديناً له في طريقته ذلك هو لورا رايدنغ وروبرت غريفز ففي كلمة التصدير التي كتبها امبسون لكتابه يقول بعد اعترافه بفضل رتشاردز : « وانا استمد هذه الطريقة التي أستعملها من تحليل الأنسة لورا رايدنغ والمستر روبرت غريفز لسوناتة شيكسبير ومطلعها :

ان تبديد الروح في جمأة العار .

في كتابيهما « جولة حول التجديديه الحديثة في الشعر »
 A Survey of Modernist Poetry والاشارة هنا تنصرف الى الحديث
 المسهب عن السوناتة رقم ١٢٩ عند الحديث عن قصيدة كمنجز ، وقد
 يبين كل من الآنسة رايدنغ وغريغز ان تهجئة شيكسبير وترقيمه في نسخة
 « الرابع » انما صدرت عن وعي وانها مليئة بالمعنى مثل تهجئة كمنجز
 وترقيمه ، وان الناشرين الذين نقلوا نص السوناتة الى النجئة الحديثة
 واعادوا ترقيمها قد بسطوا كل ما فيها من غموض أو معانٍ متشابهة
 الحبك وجعلوا كل امكاناتها واحدة لا مكررة . ولا ريب في ان تحليلها
 للقصيدة عمل جميل ، اهل لأن يدفع بامبسون قدماً ، اما بقية الكتاب
 فليست بذلك ، وليست كفاء بمستوى التقيد الجيد حتى في نظر القراء
 حينئذ (١٩٢٧) . ويهدف المؤلفان فيه الى التمجيد والدفاع عن
 اليوت وكمنجز والآنسة سيتول والآنسة شتاين باعتبارهم منائر « للزعة
 التجديدية » ويوغلان كثيراً في ابراز فكرتهما حتى انها يقومان باعمال
 هرقلية بطولية ، كأن يعيدا كتابة شعر كمنجز على نحو تقليدي ويعرفان
 الطريقة اللغوية عند الآنسة . تاتين بمصطلح فلسفي . وذوقهما تحكيان
 قلقان فهما يحترقان ستيفنز والدكتور وليز ويعدانها « تجديدين » زائفين
 ويثنيان على مساريان مور ، ولكنهما يضعان آثارها في صف « الحقائق
 النثرية المألوفة » . ويسنيان قراءة اليوت اساءة صارخة ، فيتخذان تحليل
 الطلبة الجامعيين المعروف ، بنثر قصيدة « اليباب » شاهداً عليها ،
 ويعتبرانه صورة للحقارة الحديثة في مقابل الرومانسية في عصر الزابث
 ويخطئان فهم السري في كثير من الاشارات والحبكات الساخرة التي تقدم
 لنا « برانك مع بايدكر » و « بلايشتاين وفي فه سيجار » (وان اهل
 البندقية في ربان مجدهم كانوا ذوي حضارة تجارية كاليهود تماماً) وعلى
 العموم يبين المؤلفان انها لا يعبان بأن يعرفا ما يحلانسه ، وهو وفي

(هاهنا ايضاً نترك هذه الاصول لتقاد يعززون بالكشف عن هذه الاشارات اكثر منا « أهذا هو .. أو .. » « اننا نعتزف باننا لا نعنى .. الخ » .
وواضح ان امبسون استخلص زبدة ما لديهما .

وقد زعم كليث بروكس في دراسته لنقد امبسون اننا قد « نرجع بالطريقة [الامبسونية] خطوات اخرى الى الوراء » ، فتراها في تحليل بيتس ذي الطابع « الامبسوني » لقول بيرنز « القمر الشاحب يغرب » وزاها في قراءة كولردج لمقطوعة من « فينوس وأدونيس » . وهذا نوعاً ما مغالاة في تقدير تعلية بيتس ، وهي اقرب الى تأكيد استحالة التحليل ، لا النص على التحليل - سواء كان هذا امبسونياً او غير ذلك .
قال بيتس في « رمزية الشعر » ١٩٠٠ :

ليست هناك ابيات ذات جمال حزين كهذين البيتين لبيرنز :

القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء

والزمان يغرب بي والهفتاه !

فهذان البيتان رمزيان تماماً . انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة - وعلاقة هذين بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر ادراكها - فاذا بك تنزع منهما جمالها ؛ ولكن اذا اجتمعت هذه العناصر كلها معاً : القمر والموجة والشحوب والبياض وغروب الزمان والصيحة الحزينة الاخيرة « والهفتاه » فانها تشير عاطفة يعجز عن ان يثيرها اي نظام آخر من الالوان والاصوات والاشكال .

اما تحليل كولردج فانه امبسوني حقاً وقد يعد سلفاً لطريقته فيتناول كولردج المقطوعة الآتية :

بلطف لطيف أخذت يده بيدها :

زنبقة مزومة في سجن من الجليد

او عاج في طوق من المرمر

فيا لصديق ابيض يطوق مثل هذا العدو الابيض .

ويتخذها مثالا « للوهم » ويقارنها بالثنوية الآتية من القصيدة :

تأمل ! كغيم لامع ينقض من السماء .

كذلك هو ينساب في الليل امام عيني فينوس .

وبحلالها مثالا على « الخيال » . وفي كلا النصين يحاول كولردج ان يعرف

بعضاً من المعاني والامكانات الكثيرة التي تجعل هذين النموذجين من الصورة

امراً لا ينسى (قراءاته لها يمكن الحصول عليها في « بقايا أدبية » وهي

موسعة مدروسة في كتاب « رأى كولردج في الخيال » لرتشاردز) .

ومما يستحق ان ننوه به علاقة امبسون بعديد من النقاد الاميركيين ،

واغرب العلاقات هي التي تربطه بكنت بيرك ، فاني فيما اعرفه من آثاره

لم أجده ابدأ ذكر بيرك او واحداً من كتبه ومع ذلك ، فاما انسه قرأ

بيرك وتشرب اثره دون ان يذكره ، او ان توارد خاطريهما أمر فذ ،

فالفكرة الاساسية في « بعض صور من الشعر الرعوي » تكاد تكون كلها

تمريناً على تطبيق نظرة من اشد نظرات بيرك تفرداً وذكاء أي « رؤية

التناسب في اللامتناسب » ، وما يزال امبسون يعث بمثل هذه التورية التي

جعلها بيرك من اختراعاته الخاصة (التورية foil-soil في فصل عن « الحكمة

المزدوجة » اوضح أمثلتها) . ولنقد امبسون ، بوجه عام ، طابع « بيركي »

لا استطاع تعيينه عند نقطة معينة .

اما بيرك فانه من ناحيته يشير كثيراً الى امبسون باستحسان . وفي

كتابه « نزعات نحو التاريخ » يضع « بعض صور من الادب الرعوي »

في صف مع كتاب رتشاردز « مبادئ النقد الادبي » وكتاب الآنسة

سبيرجن « الصور عند شيكسبير » ويعدها جميعاً « أهم » اسهامات للنقد

الأدبي في إنجلترا المعاصرة » ويتحدث عن فكرته وقيمته في عدة صفحات .

وفي الملحق على كتابه « فلسفة الشكل الادبي » أدرج مراجعته الحافلتين بالتقدير لكتاب « بعض صور ... » وكان قد نشر اولهما عن الطبعة الانجليزية بمجلة « شعر » والثانية بمجلة « الجمهورية الجديدة » عند ظهور الطبعة الاميركية . وكلتاها ثناء جهير على الكتاب وهما تعرفان نواحي القصور فيه على انها مقصودة للايجاء لا وليدة المنهج المرسوم ، وتريدان الى تعليقات هوامشه لا الى عرضه الموثق ، وتنتهيان الى ان يسلك بيرك نفسه فيمن يوافقون امبسون في صور التشابه الادبي الاساسي لا في صور الاختلاف . واخيراً يفيد بيرك في كتابه « نحو الدوافع » إفادة خاطفة من فكري امبسون في « الادب الرعوي » و « الغموض » ، ويعترف بذلك في الحالين . وخلاصة ما هنالك في تصوير هذه العلاقة ان يقال : امبسون مدين لبيرك او يتوارد خاطراهما ، وبيرك يتقبل افكار امبسون باستحسان ويفيد منها شيئاً .

اما اكبر تأثير لامبسون فيظهر عند ناقلين اميركيين آخرين وهما جون كرو رانسوم وكليث بروكس . فقد كتب رانسوم عنه باسهاب اكثر مما كتب اي ناقد آخر ، وخصص له الجزء الاخير ، ومقداره ثلاثون صفحة من فصله عن رتشاردز في كتاب « النقد الجديد » . وكتابته عنه . بالغة الحماسة فقد كتب يقول في احسد المواطنين عن « سبعة نماذج » : « انني لا اعتقد انه احفل الدراسات التي طبعت خيالاً ، وان امبسون ادق قارئ احزره الشعر ، واغزره مادة » . ويقول في موضع آخر : « اظن ان كتابات كهذه ، مضاء وصبراً وتسلسلاً ، في الوقت نفسه ، لم يكن لها وجود في النقد قبل رتشاردز وامبسون » . ولا يقيد رانسوم هذا الثناء الا بقوله : ان امبسون يصرف همه في المقام الاول الى « المحتوى العرفاني » لا الى المشاعر في الشعر حتى اننا لنخشى ان تكون قراءاته مجاوزة لطورها قليلاً ، وان لديه خيالاً زائحاً (ويقول رانسوم ان ذلك خير من الخيال الفقير) وان نقده حتى اليوم يحوم حول القصيدة ، اي

انه يتجه نحو ابراز « النسيج » اكثر من « البناء » . ومع هذا فان رانسوم يختتم كل هذا بقوله :

يبدو انه ليس من المستحيل علينا ان نحصل على قراءات دقيقة من علاقات النسيج والبناء التي وجدها الشعراء حقاً .
نحقق الغرض في الماضي ، وخير ناقد موهوب في العالم لاداء هذه المهمة اداء جيداً هو ، فيما اعتقد ، المستر وليم امبسون ،
دارس انواع الغموض . فقد كانت دراساته ، حتى اليوم ،
ممارسة جانبية قيمة ، محايدة قليلاً لمشكلات النقد الكبرى غير
انه ربما كانت لديه عبقرية بعيدة الشأور لتقييم ذلك الشيء
الذي لا تدركه الحواس ونسميه « الموقف » الشعري . نعم
لدينا نقاد آخرون لا ننقصهم اقدارهم . غير ان دراساتهم
ليست كدراساته نفاسة وقيمة .

ويمكن فهم هذه الاستشكالات التي يثيرها رانسوم ، بل يمكن التقليل
من شأنها ، فيما اعتقد اذا نحن تذكرنا ان ما كتبه عن امبسون في كتابه
— وان كان قد نشره سنة ١٩٤١ — لا يتناول الا « سبعة نماذج من
الغموض » وانه ، ولا بد ، كتب قبل ظهور « بعض صور من الأدب
الرعوي » وفي هذا الثاني تحول امبسون ، على التعيين ، (إن كان فهمي
للمصطلحات صحيحاً) الى المشكلات التي يسميها رانسوم « البناء »
وعلاقات البناء والنسيج ، كما اتجه الى قراءات اقل انطلافاً من سابقتها ،
بعض الشيء .

وفي الوقت نفسه يشير رانسوم في حديثه عن امبسون الى ان هذا
الناقد « لم ينته من موضوع » الغموض ، وانه يثير القارىء الى أن يصنع
لنفسه تصنيفاً لانواع الغموض . وفي خلال القطعة كلها يندفع رانسوم
ليعمل بدقة تصنيفه الخاص ، فيستخلص : النوع « المقيّد او الخبري »

والنوع « المعلق او المؤقت » و « الغموض النظري المحض في استعمال المجاز » اي التماذج الزيدة : ٨ ، ٩ ، ١٠ (واقول على سبيل التعليق الساخر على هذا الموقف بأن الاشارة الوحيدة التي اشار امبسون بها الى رانسوم ، فيما اعلمه ، هي نوع من الحديث الهازيء المستخف ، في قطعة له عن كليث بروكس ، تناول به قصيدة لرانسوم تدور حول طفلة ماتت دجاجتها المدللة) . اما العلاقة بين امبسون وكليث بروكس فقد كانت ، على الأقل ، متبادلة لا من جانب واحد . فان الكتاب المقرر « كيف نفهم الشعر » تأليف بروكس وورن يشير اشارات كثيرة الى امبسون . ويعترف بروكس في مقدمة اول كتاب نقدي له « الشعر الحديث والاتباعية » المنشور سنة ١٩٣٩ انه « يستعير » من امبسون (ومن اليوت وتيت ويتس ورانسوم وبلاكور ورتشاردز وغيرهم) كما انه في المتن يقتبس من فكرته « اللامعة » عن الحبكة الثانوية في روايات عصر اليزابث وعن « اوبرا الشحاذا » ويذكر ما كتبه عن « الفردوس المفقود » . فلما ظهر هذا الكتاب راجعه امبسون في مجلة « شعر » ، كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ، ومع انه ردّ التحية بمثلها فوصف الكتاب بأنه « لامع » ، الا انه انفق اكثر وقته في اعلان مخالفاته للمؤلف : فهو على خلاف بروكس لا ينفي الدعاية من الادب ، ولا ينفي العلم ، وانه قد يعلن الحرب ايضاً على اكثر الموقف العام في الكتاب ، كما يعلنها على كثير من الاحكام فيه بأعيانها . ولما كتب بروكس ، سنة ١٩٤٤ ، دراسة في مجلة « اكسنت » لنقد امبسون ، تحمس فيها كثيراً ، وان كانت تمسّ بلطف زلات امبسون العلمية وعقلانية و « نزعة الذاتية » (وسنتحدث عن هذه الثلاثة فيما يلي) حتى انه ختمها بهذا المديح :

في هذا الوقت الذي تنذر فيه دراسة الادب بالانحراف نحو علم الاجتماع ، ويتنبأ فيه العارفون علناً بموت الدراسات

الكلاسيكية ، من المستحيل علينا ان نغالي في تقدير اهمية هذا النوع من النقد الذي يظل امبسون ألمع القائمين بشأه . فليس هو حقاً الاديب القديم الطراز الذي يسحرنا فيجعلنا نؤمن على دراسته المريحة باقتباسه من لام وبعد ذلك يلقي علينا عند الانتهاء اقتباساً من هازلت . ومن ناحية ثانية ليس هو حقاً مجرد شاب لامع يحمل كيساً مليئاً بالادوات السيكولوجية . انما هو ناقد من اقدر نقادنا وأرصنهم ، ودراساته حافلة بنتائج ثورية اذا هي طبقت في تعليم كل الادب ، ثورية اذا اعتبرنا مستقبل التاريخ الادبي .

ومنذ السنوات الاخيرة من العقد الرابع من هذا القرن اخذ بروكس يستغل مبادئ امبسون في مراجعاته (في احدى المرات تحدث عن « اشعار مجموعة » لروبرت فروست ، مثلاً على « الشعر الرعوي ») . وفي احدث كتبه « الزهرية المحكمة الصنع » استمد من امبسون خلال هذا الكتاب ، مركزاً نظريته الجديدة في « التناقض » على فكرة « الغموض » ، معلناً الحرب ، في الوقت نفسه ، على قراءة امبسون الاجتماعية للجواهر والازهار التي تتورد غير منظورة في « مراثاة » غراي ، متهماً له بأنه يقتسر من القرينة تفسيراً سياسياً (وهو اعتراض ألمع اليه منذ سنة ١٩٣٨ في « كيف نفهم الشعر » حيث طبع قراءة امبسون للمقطوعة وشفعها بهذا الواجب الثقيل المطلوب من التلاميذ تحقيقه : « انقد تحليل امبسون من حيث علاقته بالقصيدة كلها ») ثم راجع امبسون هذا الكتاب في مجلة « سيواني » عدد الخريف ١٩٤٧ واعلن عن مخالفاته له ، ودافع عن موقفه من « مراثاة » غراي ، وعارض بين دراسته ودراسة بروكس لقصيدة كيتس « قصيدة في زهرية اغريقية » ورداً عليه بروكس في العدد نفسه . ولا يستطيع احد ان يتكهن الى اين ينتهي هذا الجدل في النهاية .

وقد اشرنا من قبل الى اثر امبسون في بلاكمور والى اقتباس مود بودكين عنه ، وسنتحدث عن علاقته بجماعة مجلة Scrutiny . اما فيما عدا ذلك فنقول ان امبسون كان واسع الاثر ولكنه لم يُنقَدَ الا نقداً ضئيلاً فأثنى هربرت ريد على « تحليله اللامع » للغموض ، وأشار اليه ألان تيت باقتضاب ، وكذلك فعل روبرت بن ورن . واستمد آرثر ميزر من استطلاعات امبسون لمدة عشر سنوات ، على الاقل ، دون ان يفهمها جيداً ، أو هكذا تدل مراجعته للشعر الرعوي الانجليزي في مجلة « بارثران » عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٧ حيث اثنى على امبسون بأعلى الفاظ المديح واعلن ان كل شيء تقريباً ابتداء من « الجبل السحري » حتى « مالي وما ليس لي » To Have and To Have Not انما هو ادب رعوي بالمعنى الذي يقول به المستر امبسون . وقد أدى راندل جرل تحليلاً لمبسونياً لامعاً عنوانه « نصوص من هيمان » Texts from Housman في مجلة « كينيون » عدد الصيف ١٩٣٩ ، ولكنه لم يتحدث عن آثار امبسون فيما أعلم . وأثنى لول على امبسون ، وعده احد خير خمسة من شعراء الانجليز الاحياء ، (والآخرين هم توماس واودن ومكنيس وغريفز) . وقدم له توماس نفسه مديحاً ساخراً كشاعر ، نصف قصيدته الريفية « رجاء الى ليدا » وعنوانها الفرعي « برسم الولاء لوليم امبسون » اما ولیم يورك تندال فقد اثنى على شعر امبسون في كتابه « القوى في الادب الانجليزي الحديث » وليس لديه ما يقوله في نقده الا انه يبلغ درجة الطريقة القديمة من « تفسير النصوص » ، وانه كتب بطريقة غير جذابة ، كما كتب نقد رشاردز .

وادرج اسمه هربرت مللر في كتابه « العلم والنقد » Science and Criticism بين جماعة من النقاد المحدثين لا يبارون في « التحليل الحاد اللبق » ويشير اليه اشارة او اثنتين ، ولكنه لا يتحدث عن نقده . وقد تقدم القول

بان دارسي شيكسبير ونقاده قد اجمعوا على مؤامرة من الصمت ليخملوا انتاجه ، مثلما فعل ايضاً ، على نحو اقل ، الذين كتبوا في الشعر الميتافيزيقي ، وهو مجال ادى فيه امبسون بعضاً من اكثر استقصاءاته المعية . واشيد هجومين حادين على انتاجه فيما اعلم ورد اولهما ، وذلك شيء يلفت النظر حقاً ، في كتاب هنري بير « الالباء ونقادهم » . حيث وصفه ، في احد المواضع هو ورتشاردز بأنها يستخرجان « قتراناً متناهية في صغرهما » وفي موضع آخر بأنها « يغريان المراهقين وقتياً » ، وورد ثاني الهجومين في كتاب « على اصول وطنية » On Native Grounds لالفرد كازين ، الناقد الاثير عند بير ، فتحدث هنالك عن امبسون بتحقيق ، وقرنه ببلاك مور وبيرك ، وقال عنه انه « مساح للمجازات » يكتب « الغازاً تثير دهشته الذاتية » (مما يلفت الانتباه ان بير وكازين اللذين يتمتعان بادراك متعثر فاشل في العادة ، قد اصابا حين جمعاً خير نقاد معاصرين في صعيد واحد ، لكي يخصصاهما بالهجوم .)

اما ما قاله جيوفري جرجسون في امبسون حين تجادلا على صفحات مجلة « شعر » : ان امبسون « نموذج لذي نظريات جامد وشاعر يلفق شعره بالسرقة من غيره » يكتب « مادة متضائلة تافهة لا تقرأ ، حتى انها لا تستأهل الاحانة او الهجوم » — اما هذا فقد يعزى الى ما يسوق اليه الجدل من جدّة وضيق في الخلق ، ولا يمثل بالضرورة رأياً موزوناً في تقدير نقده . واخيراً فان اقتراح فيليب ويلرايت ان يوضع المصطلح السانتي « كثرة الدلالات » Plurisignation مكان كلمة « غموض » — ذكر ذلك في مقال له عنوانه « في سماتيات الشعر » . بمجلة « كينيون » ، صيف ١٩٤٠ — وكذلك استعمال ماغريت شلوش « غموض امبسون » تمريناً

• لا تزال صلة امبسون بالشعر الميتافيزيقي قائمة وقد كتب بحثاً مسهباً عن دن في مجلة « كينيون » عدد الصيف ١٩٥٧

لفصل من الفصول في ملحق بكتابتها « هبة اللسان » The Gift of Tongues فان هذين يمثلان بدء انسجام الدارسين مع امبسون ، انسجاماً قد يتد-
فيشمل المعنيين بالقراءات المتعددة لنصوص شيكسبير .

٥

بقيت مشكلة واحدة عامة تتعلق بنقد امبسون وتحتاج معالجة : وهي مشكلة طبيعة القراءة الدقيقة ومشتملاتها . اما من ناحية تقليدية ، فقد كانت القراءة الدقيقة حقاً للكاتب الذي يدرس صنعة ادبية ، أو الاستاذ الذي يعلمها . وقد كانت الدراسة المسهبة حقيقةً في الحالة الاولى نادرة ، وقد تكون نتيجة لاستقصاء الكاتب لصنعتة نفسها ، كما فعل هنري جيمس في المقدمات (وكما فعل هارت كرين ونيت في الايام الاخيرة بالكتابة عن شعرهما) ، وقد تكون نتيجة لبحث صديق ، مثل دراسة بلزك المشهورة وعنوانها « دراسة للسويو بيل » (وفيها انساق الى النقد الفني واقترح تحسينات على The Charterhouse of Parma بعد تلخيص متأن متدرج للحبكة في خمس وخمسين صفحة ، أو قد تكون وليدة عقل موغل في التحليل ، كالشيء الذي نراه في دراسات كولردج لشيكسبير . اما القراءة الدقيقة التي يؤديها استاذ ، فلدينا منها نماذج نتراوح بين أرفع انواع الدراسة ، وبين آثار جوزف ورن بيش ، في مثل كتابه « النظرة الى النثر الاميركي » The Outlook for American Prose خاصة ، اذ يدرس فيه الادب المعاصر بعين النحوي الضيقة ، ويعيد « مصححاً » كتابة عبارات لأدباء مثل جون ديوي ، كأنها موضوعات انشائية يكتبها طلبة . (كان خيراً لبيش لو أنه أنفق الوقت في مراجعة كتبه ، وتصحيح اسلوبه ، واستبعاد عبارات مثل : « Equine Excrementa » و « in a family way » وتغيير « Lester Jeeter » الى « Jeeter Lester » حيثما وقعت) .

ومهما يكن من شيء فإن إحدى مظاهر النقد الحديث ، على وجه الدقة هي هذه القراءة الفنية الدقيقة ، لا من حيث انها مظهر للعلم او لحرفة التعليم ، بل من حيث انها طريقة عامة من التحليل النقدي فقد ادخلها رتشاردز في النقد الحديث ، مثلما ادخل اشياء اخرى كثيرة . ولكن بما انه شغل نفسه بامور اخرى فان ما انتجه من القراءة المسهبة حقاً لا يعدو امثلة قليلة . ويصدق الشيء نفسه ، مع اختلاف في نوع الاهتمامات الصارفة ، على كوث بيرك ، وظل من نصيب امبسون وبلاكفور انشاء مقدار من الدراسة الدقيقة المسهبة على اساس من مبادئها . وقد كتبت جماعة الجنوب التي تلتف حول رانسوم عدداً لا يحصى من البيانات ، تلح فيه لا على ان القراءة الدقيقة الفنية للنصوص عمل هام للنقد ، فحسب ، بل على انها العمل الوحيد المشروع له . على ان رانسوم وتيت قد حققا منه نسيباً شيناً ضئيلاً لأنهما ، على شاكلة رتشاردز وبيرك ، مشغولان بالمشكلات النقدية العامة ؛ واحدهما بعيد من ميدان الادب ؛ اما كليث بروكس وروبرت بن ورن ، فقد بدءا انتاج مقدار من الدراسات المسهبة ، اعتماداً على مبادئ الجماعة ، ولكن بعض ما انتجناه ليس مسيباً ، على التحقيق ، وهذا قد يفسر اعجاب جماعة الجنوب بكل من امبسون وبلاكفور فانهما دون ان يكتبتا بيانات قد اخذا اهتبهما للعمل وانتجا ما انتجناه .

وهناك مدرسة من النقاد موفقة في تخصصها بالقراءة الدقيقة للنصوص ، وهي جماعة كمبردج القائمة حول مجلة « Scrutiny » بالانجليزية ولا تعرف بأمركة الا قليلا وقد انضم اليها امبسون بعض الوقت (فصله عن حديقة مارفل في كتاب « بعض صور » نشر اولاً فيها) . وقد صدر عن هذه الجماعة امضى قراءة دقيقة في عصرنا ممزوجة بمقررات اجتماعية ذات قيمة حقيقية وشمل ذلك ما كتب في المجلة نفسها (وما كتب في سابقتها

« حولية الآداب الحديثة » The Calendar of Modern Letters التي استمرت من ١٩٢٥ - ١٩٢٧ ومنها استخرج ليفز مختارات سماها نحو مقاييس نقدية (Toward Standard of Criticism) كما شمل مؤلفات ف. ر. ليفز ومؤلفات ك. د. ليفز ول. ك. نايتس ومجموعة مختارة عنوانها « Determinations » وكان ف. ر. ليفز احد محرري المجلة وزعيم الجماعة . وقد اخرج للناس قسطاً وافراً من النقد الجليل الفائدة ، نقداً في خير احواله حين يكون فنياً او تفسيرياً ، وبخاصة اذا تناول المحدثين في كتابه « انجماوات جديدة في الشعر الانجليزي » New Bearings in English Poetry واحياناً اخرى يفسد بالعيوب التي تصحب النقد الاجتماعي اي الميل الى وسم هذا الاديب او ذاك بمصطلحات مثل « هرب » و « انصرافية » او اتباع طريقة بروكس في بتر الادباء الذين لا يرضونه اجتماعياً ، مثل ييتس وهنري جيمس ، او الاخذ بمقلانية القرن الثامن عشر التي تستعمل مصطلح « شعائري » بنوع خاص للتحقير ، او استعمال اسلوب تعليمي مغرق يدعو الناس الى اعتناق الشعر . وقد وضع ف. ر. ليفز نصب عينيه في كتابه « نظرة جديدة في القيم » Revaluation - وهو كتاب ظهر تبعاً في المجلة على شكل سلسلة من اعادة النظر والتقدير للادب - ان يراجع تاريخ الشعر الانجليزي ، ليعزز بوضوح « قوة الملح الساخر » الميتافيزيقية (أو ما يسميه بيرك « رؤية التناسب في اللامتناسب ») جاعلاً منها الموروث الصحيح وهي محاولة سبقه اليها البيوت بطريقة غير رسمية (مع انه ناقض البيوت الذي أعلى من دريدن ، وخفض من شأن بوب ، فعكس ليفز ذلك) . وتبعه فيها كلينث بروكس (وحل المشكلة بأن أقصى كلا من بوب ودريدن من الموروث) .

اما ك. د. ليفز المختصة بباب القصص في المجلة فقد كتبت في « القصص وجمهور القراء » Fiction and the Reading Public دراسته ادبية اجتماعية

بالغة القيمة عن انحدار الذوق العام في إنجلترا منذ ١٦٠٠ مستعملة طريقة نصفها بما تستحقه حين تسميها « انثروبولوجية » . وقد قامت هي وليفز الآنف الذكر بهجمات حادة على الماركسية في العشر السنوات الاخيرة مع انها مدينان لها بطريقة تناولها للامور الاجتماعية . اما ل.ك. نايتس . وهو احد محرري انجلى فرما كان المع محلل للنصوص بين الجماعة وقد حاول ان يطبق - تصريحاً لا ضمناً - الافكار الماركسية على الادب في كتابه : « الدراما والمجتمع في عصر جونسون » *Drama and Society in the Age of Jonson* والكتاب فيما يستوعبه فكرة لامعة ، ويشعرك بأنه من النوع الذي لو عاش كودول لكتبه ، ففيه بحث « في العلاقة بين النشاط الاقتصادي والثقافة العامة » بالكشف عن الاحوال الاقتصادية والاجتماعية في إنجلترا ايام اليزابث واليعاقبة باسهاب ، ثم دراسة الدراما بعرضها على نماذج من تلك الاحوال . امل في التطبيق ، فان الكتاب محقق لعدة اسباب اولها : ان نايتس لا يطبق نظريات ماركسية ، على التحقيق ، (وان كان كتابه يقتبس من كل ماركسي ابتداء من ماركس وانجلز حتى ت. أ. جاكسون ورالف فوكس) وانما يطبق حتمية تاو في الاقتصادية الاكثر بساطة من الماركسية . وثانيها ان كتابه لا صلب له ، وينقسم بحدة في الوسط الى كتابين احدهما : خلاصة اقتصادية اجتماعية جيدة والثاني : مجموعة من النقد الادبي التحليلي الممتاز ، دون ان تقوم بين الاثنين ادنى صلة . وثالثها ، ولعل هذا هو العامل الاساسي الكامن وراء الاخطاء الاخرى ، ان نايتس ، على انه يقتبس باستحسان مبدأ ماركس « ان الكيان الاجتماعي للناس هو الذي يتحكم في وعيهم » ، فإنه يعجز عن ان يفهم ما عناه ماركس ، ويخطئ في ادراك سر هذه العملية ، واذا ادراكه له ينجى على هذا النوع من التبسيط المضحك : الكيان

• ورد هذا الاسم خطأ في الجزء الاول على الشكل التالي : نايت .

الاجتماعي للناس يتحكم في آرائهم ونزعاتهم . فلا تجده يعالج الانعكاسات العميقة للمجتمع في المبنى الروائي وانواع الصراع في المسرحيات ، بل يهتم بما تقوله الشخصيات عن المجتمع والمال والتملك ، اي يهتم بالصفحة الاجتماعية من تعليقاتهم لا بطبائعهم . وينتهي نايتس كتابه بمختارات من الخطب « تضم فكرة العصر ورأيه » وتعكس « مظاهر هامة من الموقف الاجتماعي » او تقدم « توضيحاً لحياة هذه الفترة » .

اما كتابه الثاني « كشف » Explorations وهو مجموعة من المقالات « عن ادب القرن السابع عشر في الدرجة الاولى » فانه عملية رصينة من التكامل الاجتماعي - الادبي . وفيه يقوم بعمل قيم بالالحاق على ان الادراك الجشطالتي للاستجابة العاطفية الركبة ، كلها عند القارىء يجب ان تكون نقطة البدء في النقد ، لا تلك التجريدات النقدية التقليدية من مثل « شخصية » و « حبكة » . وهو ينص على اهمية العمل الادبي من حيث هو وحدة يراد استقصاء نواحيها وعلى ضرورة ابتداء كل بحث من الزاوية الفنية ، وعلى قلة جدوى الكشف عن العلاقة بين الفنان والمجتمع (وما يزال يعتبرها موضوعاً اساسياً في النقد) من اي زاوية سوى اسلوبه الفني واحساس . وعلى الرغم من روعة هذه المبادئ النقدية يبيح الكتاب احياناً مخيلاً للامال ، ذلك لان نايتس يرث عن ف . ر . ليفز فكرة « الحرب » (فيخبرنا ان هاملت تراجعى هارب وما يجد هاملت استجابة في قفوسنا الا لاننا انهمايون ايضاً) وورث عنه عجزه عن ان يتذوق تماماً ادباء مثل بيتس وجيمس ، واضاف الى هذا الذي ورثه قصوراً من ذاته ، وبخاصة احجاسه عن ان يسير بأي نقطة من البحث الى نهايتها البعيدة لثلاث تشوه كلية العمل نفسه . ومع كل هذا فانه في خير احواله - اي حين يتمخض التحليل الاجتماعي الاصيل عن دراسة نصية مسهبة لاحساس شعري معين ، كما في مقاله عن

جورج هربرت - ينتج نقداً لا ينزل عن مستوى اجمل ما لدينا من نقد ،
الا قليلا .

وتستمد جماعة مجلة Scrutiny أخيراً من رتشاردز كما تستمد من
اليوت ، وهي مدينة على طول الدرب كثيراً لامبسون . فقد تابع ف. ر.
ليفز انواع الغموض باصرار ، واعترف بفضل امبسون ، واقترح ان
كتابه « يجب ان يقابل باحترام » ، وفي ختام كتابه « اتجاهات جديدة في
الشعر الانجليزي » ، وجد ان قصائد امبسون « الفسدة » وقصائد رونالد
بوزال هي « الاتجاهات الجديدة » الوحيدة التي تستحق البحث منذ اليوت
وبوند . وقد افاد نايتس ايضاً من امبسون وبخاصة في كتابه عن هربرت
وتصيد انواع الغموض (يفضل ان يتجافى عن هذه اللفظة ، ويستعمل
بدلها « التراكيب الجانحة » أو « تذكر شيئين في وقت معاً ») وافاد ، على
وجه العموم ، كثيراً من طريقة امبسون في القراءة . وفي الوقت نفسه
تراه قد نقد طريقة امبسون بشدة من زاوية الجشطالتيه زاعماً ان امبسون
يحصل على معانيه الغزيرة بالتركيز على جزء من القصيدة واعتبار امكانات
ذلك الجزء بمعزل عما عداها ، ناسياً ان القصيدة كُـلُّـه قد الغيت فيه
بالضرورة اكثر تلك الامكانات . وهذه تهمة رصينة قوية من وجه ولكنها
تبدو ، على الجملة ، استعمالاً لمبدأ « العضوانية » للحد من المعاني ، لا لتظهر
التنظيم والروابط المتبادلة ذات العمق العظيم والتركيب في المعنى . (قد
وجه ليفز هذه التهمة نفسها ضد كل من امبسون ورتشاردز في « التعليم
والجامعة » Education & The University) .

ونشأت في الوقت نفسه مدرسة نقدية معاصرة ، تجعل مذهبها الرئيسي
رفض القراءة بتائاً ، وكان البيان الناطق باسم هذه الجماعة هو « العقل
الأدبي » ١٩٣١ لماكس إيسمان ، فقد هاجم فيه كل الادب بانه « كلام
لا ضابط له » (« الآراء الغامضة المقلقة المتناقضة في هذه الآداب

الانسانية ») . وتبجح معزاً بأنه أخفق كقارئ (تهاتف ايستمان قائلا : أنفق جويس شهراً على استخراج اسماء خمسمائة نهر في جزء Anna Livia Plurabelle من كتاب « يقظة فينيغان » اما ماكس ايستمان فلم يستطع ان يجد الا ثلاثة انهر ونصف) . وقد وضع الكتاب ، بعامة ، ان مشكلة ايستمان الوحيدة هي مقتنه للشعر ، وعجزه أو إياؤه من ان يقرأه بذكاء ، وأنه رفع هذه المشكلة الى مستوى طريقة نقدية . وهناك كتب اخرى تنهج هذا المنهاج ، منها بانجلترا كتاب « الاحساس والشعر » Sense & Poetry لجون سبارو وكتاب « تدهور المثال الرومانتيكي وسقوطه » The Decline and Fall of the Romantic Ideal للوكاس (ف ل .) وكلاهما يشققان فنوناً من القول معناها ان الشعر الذي لا يفهمه كل من سبارو ولوكاس لا يمكن ان يعني شيئاً في الحقيقة . ومنها باميركة « القارئ لنفسه » تأليف مارك فان دورن وهو بيان يدعو الى القراءة سطحياً ، جهد المستطاع ، فهو بهذا يمثل « القارئ لنفسه » وكتاب ج . دونالد آدمز « شكل الكتب التي ستظهر » وهو انتصار كامل للعجز النقدي حتى انه يجعل ماكس ايستمان يبدو اديباً اذا قارناه به . غير ان هذه الجماعه تكاد لا تستحق هذا الحديث .

وشعر امبسون هو احد العوامل التي تؤثر في نقده وقد نشر منه « قصائد » Poems ١٩٣٥ « والعاصفة المحتشدة » ١٩٤٠ ، وهو شعر رصين هام ، حتى ولو لم يقدره المرء تقدير رتشاردز له ، كما انه شبيه بنقده : ساخر وكثيراً ما يكون عريض الفكاهة متعلقاً بالشكل ، وهو ميتافيزيقي بكل معاني الكلمة ، من معنى « جذر » كما يستعمله رتشاردز الى المضمونات العامة التي تدل عليها لفظة « Quirky » [اي المراوغة والتهرب والتلاعب] . وهو ذو ارتباط بنقده لانه يستعمل شكلاً نوعياً كالاشعار الريفية التي سبقت الاشارة اليها ، ولانه يعتمد في مبناه على

البيت الواحد ، ولأنه يتلصص التورية وانواع الغموض . وليس هذا كله فحسب بل هو وثيق الصلة بنقده ، خاصة في تلك الملاحظة النثرية التي يكملها بها ، قائلاً في « تعلية على التعليقات » في « العاصفة المحتشدة » : « كثير من الناس (مثلي) يفضلون قراءة الشعر ممزوجاً بالنثر فذلك مما يعينك على المضي ذلك لأن الرسوم الشعرية قد تجاوزت عن الحياة العادية ، فإذا كان لديك جسر من النثر فإنه يجعل الوصول الى قراءة الشعر امراً طبيعياً » . وهذه التعليقات نقد امبسوني زاهر ، وتفسيرات للقصائد من ناحية ، وتوسيع في مداها من ناحية أخرى ، وتجيء مساوية لها من ناحية ثالثة . ويتحدث امبسون بتواضع عن « قلة كفاءته في الكتابة » ويبين ان في القصائد « نوعاً من متعة الالغاز » وان الملاحظات نفحة « كالاجوبة على لغز الكلمات المتقاطعة » ولكنه في الحقيقة ينسب لشعره من الغموض اكثر مما فيه . وبخاصة المجلد الثاني الذي يضم عدداً من القصائد السياسية في موضوعات صينية وترجمات يبدو انها من اليابانية ، ومعارضة ساخرة لاودن جائزة ، وقصائد بعنوانين مثل « انطباعات من انيتا لوس » فكل هذا الجزء تريباً ليس في الصعوبة مثل كثير من الشعر الحديث ، دونه في الجودة .

وهناك مهمة غريبة توجه احياناً الى امبسون وعليها ان نواجهها حين نحاول كلمة اجمالية عن فضله في النقد ، وتلك هي انه انطباعي في نقده اي انه يستجيب للقصيدة بكتابة قصيدة جديدة عنها ، ليس لها بالقصيدة الاولى من علاقة الا علاقة الدافع الذي احدث استجابة . والمظهر المضحك في هذه التهمة هو ان امبسون في كتابه « بعض صور من الادب الرعوي » يقتبس قول ناقد مراجع ، كتب عن مؤلفه السابق واتهمه حينئذ بالموضوعية ، اي « بمعالجة القصائد على انها ظواهر طبيعية لا امور يحكم عليها العقل » بينا يتهمه كلينث بروكس في دراسته لنقده

بأنه « ذاتي » ، مؤكداً أن « نظام التصنيف لأنواع الغموض سيكولوجي ، لأن الأنواع ترحل عن مواضعها كلما غيرنا القارئ او كلما تحسّن القارئ نفسه ، فانها لا تصف خصائص ثابتة في القصيدة (اي في القصيدة التي يقرأها القارئ المثالي قراءة « صحيحة ») ، ومن الواضح ان التهمة التي يوجهها المراجع الاول المجهول ، « صحيحة من حيث ان امبسون يعالج القصائد حقاً على انها ظواهر طبيعية ، لها وجودها المستقل عن حكم العقل (اي انه مادي فلسفي) واتهام بروكس له ايضاً صحيح فأن المعايير التي يستعملها امبسون نسبية ذاتية من حيث انه يعالج القصيدة من زاويتين ، زاوية امرئ يكتب وآخر يقرأ ، اي يصنع ما يصنعه الناس الواقعيون في هذا العالم ، لا تجريدات بروكس الافلاطونية الالامحدودة الهامدة التي يسميها « الخصائص الثابتة » و « القراءة الصحيحة » و « القارئ المثالي » فامبسون ، بعبارة اخرى ، موضوعي أو ظاهري في الفلسفة ، ذاتي أو نسبي في النقد ، يتخذ الانسان مقياساً في كلا الحالين . وهذا لا يجعله انطباعياً الا من حيث ان المادية لا تقبل مبدأ لينين في الحقيقة الموضوعية المطلقة ، وان القصيدة عنده هي ما يمكن ان يحصل عليه ، وليس هو انطباعياً لانه يريد ان يهرب من وجه القصيدة ويأوي الى شخصيته الشاعرة ، ذلك المعنى للنقد الانطباعي الشكلي الذي يمارسه أناتول فرانس وجول ليميتير .

وهذا يؤدي بنا مباشرة الى المشكلة الاساسية حول طريقة امبسون : أي عامل معوّق يحول بينها وبين التفرع الى ما لا نهاية حتى تصبح كل ثقافة المرء ، بالتالي تفسيراً لسطر او كلمة ؟ ان امبسون احياناً ذو ميل الى ان يبعد في تقديره ، ويعثر على انواع من الغموض في كل مكان ، وأن يوسع تعريف « رعوي » حتى يصبح كل أثر قتي « رعوياً » وان يكون المعاني حتى تكاد تحطم صلب القصيدة . فأين يضع الحدود وعلى اي

أساس ؟ يقترح بروكس ، بلباقة ، ان يكون المعيار ما يسميه كولردج « الذوق السليم » وهذا ما يفسره ويدافع عنه رتشاردز في فصل بهذا الاسم من كتابه « رأي كولردج في الخيال » ، ويقول :

كلمة « الذوق السليم » ذات صوت مشوم أحياناً إذ يظن أنها لفظة السر في النقد . انها راية ينضوي تحتها كل نوع من البلادة ويقا تل من اجلها كل نوع من التجيز . حتى كولردج الذي يكون غالباً اسوة في الذوق السليم في النقد ، ليس بعاجز ، في بعض الساعات القليلة ، عن ان يستعمل ألوانها ليتقدم باعتراضات واعتذارات مؤسمة على قراءة ذاهلة ليس فيها عناية ولا قدرة على الاستجابة ولا على الامداد .

ومع هذا ، يضيف رتشاردز ، انها المعيار الوحيد لدينسا لتطبيق النظرية : « في أي نظرية لا يوجد مقياس فارق للخير ، وعلينسا ان نستعملها كما نستعمل المجهر لا كما نستعمل آلة الفرز او المنخل . فانها لا تستطيع ان تنوب عنا في الاختيار ولكننا لا نستطيع ان نختار دونها ، وحياتنا بعينها اختيار » .

وعلى الجملة : كل طريقة او فكرة نقدية بما في ذلك فكرتنا امبسون « الغموض » و « الرعوي » انما هي امتداد للانسان أي أداة لا غير ، وعلى الانسان ان يستعملها ويوجهها ، وعلى حسب هذا المنك نجد الرجل الواقف من خلف مبدأي امبسون ، اي امبسون نفسه رصيناً كأبي ناقد آخر ، واذا استثنينا بعض الشذوذ . حكمنا ان استعماله لمبدأيه خصب ثراً لامع الى اقصى حد ، وأنه في الوقت نفسه مغلوب النفس بالاهتمام العميق بالقصيدة نفسها و « بالذوق السليم » أساساً . ومن الصعب ان نتكهن بما سيعمله من بعد ، وان المرء ليرجو ان يكف عن تطبيق الانجليزية الاساسية ولا يشغل كل وقته بها فانها عامل معوق من نوع آخر أقل قيمة ،

بالنسبة له اذ انها تتمخض عن تنظيم لقلة الانتاج في النقد أكثر من ان تكون تنظيمياً لانتاج وافر غزير . ويرى بروكس أن كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » « يوحى ضمناً بان اثني عشر كتاباً على الاقل متصدر بعده » . وليس من حقنا ان نطلب ان تكون هذه الكتب المنتظرة أحسن من كتابه الثاني ، بمقدار ما تفوق الثاني على الاول ، او كما تفوق الاول على كثير مما نتسامح فنعهه نقداً . ومع اقرارنا بانه لا حق لنا في ان نطلب ذلك ، فلدينا من الاسباب ما يجعلنا نتوقع ذلك . إن الغموض المحير لدى امبيون هو ان انتاجه يصبح لدينا بالتدرج أقل غموضاً ، ومن علام النصر في طريقته النوعية انه يتجنب بتوفيق كل نوع نضعه نحن في طريقه .

ايفور ارمسترونغ رتشاردز والتقد بالانفسير

لا يكاد المرء يقترب من ايفور ارمسترونغ رتشاردز الا وهو يحس برهبة عظمى ، فان اطلاعه في كل مجال من مجالات المعرفة واسع مترامي الاطراف ، وتميزه في ستة ميادين ، بجانب ميدان النقد ، قد ساطع ، والالمية والحداقة في كتبه الاولى - على الاقل - رائسة ، -نتي ان دراسة سريعة له في بضعة آلاف من الكلمات لمحتوم عليها ان تكون سطحية مضحكة ، وان « معنى المعنى » وحده بما فيه من مشكلات الخدع « الصوتية » و « العنصرية » و « الثنوية » . وان ما يحويه من

« يعني المؤلفان هذه الخدع العناصر التي تجمل المعاني في الكلمات غير محدودة كتمدد الایحاءات الصوتية للكلمة الواحدة ، اما الخدع العنصرية فهي التي تحملها المصطلحات العامة مثل الفضيلة ، الحرية ، الديموقراطية ، العلم ، المجد . واما النوع الثالث فهو المصطلح الذي يحمل دالتين معاً مثل « معرفة » فانها تشير الى ما هو معروف كما قد تشير الى عملية التعرف به « وجمال » قد تعني خصائص الشيء الجليل كما تعني التأثيرات الماطفية الناجمة عن تلك الخصائص انظر « معنى المعنى » ١٣٣ - ١٣٤ .

« مثيرات » و « متخلفات » و « متطفلات » و « متبديات » .. لا بد وان يصرف المعلق الارتجالي عنه . غير انه من المستحيل ان يعالج النقد الحديث دون التحدث عن رتشاردز لانه هو خالقه ، بالمعنى الحرفي . فان ما نسميه نقداً حديثاً بدأ عام ١٩٢٤ عندما نشر كتاب « مبادئ النقد الادبي » حيث يقول رتشاردز عن التجارب الجمالية :

ساجهد الجهد كله لأدل على انها جـد مشبهة لكثير من التجارب الاخرى وانها تختلف ، في المقام الاول ، بالعلاقات القائمة بين محتوياتها ، وانها ليست الا تطوراً للتجارب العادية وانها من ثم تصبح ادق منها وارهف تنظيماً ، الا انها ليست بحال تجارب جديدة مغايرة للتجارب العادية . وحين ننظر الى الى صورة ، او نقرأ قصيدة ، او نصغي الى الموسيقى ، لا نفعل شيئاً مابيناً تماماً لما نفعله ونحن ذاهبون الى بهو التصاوير ، أو لما فعلناه حين لبسنا ملابسنا صباحاً ؛ نعم ان الطريقة التي تأدت بها التجربة الى انفسنا مختلفة ، كما ان التجربة نفسها اكثر تعقيداً ، واذا وقفنا فيها فانها تكون اكثر وحدة ، غير ان فعاليتنا ليست في اساسها مسن نوع مخالف ابداً .

واذ يخصص الكلام في الشعر ، نجده يقول :

ليس لعالم الشعر ، باي معنى ، واقع مخالف لسائر ما في العالم ، وليست له قوانينه الخاصة ، ولا خصائص مستمدة

•• كل هذه المصطلحات تشير الى انواع من الكلمات : فالمثيرات هي الكلمات التي تثير صواطف محيرة والمتخلفات لكثرة الاشارات المترابطة ، والمتطفلات هي الكلمات التي يطلقها المتكلم حول موضوع لم يسيطر عليه تماماً ، والمتبديات كلمات تشبه الرطانة او الاصوات الفارغة في حقيقة دلالاتها (انظر معنى المعنى ص : ١٣٦ وما بعدها) .

من دنيا اخرى غير هذه ، فانه مصنوع من تجارب هي من نفس انواع التجارب التي تنأدى الينا بطرق اخرى . وكل قصيدة ، على وجه التحديد ، قطعة محدودة من التجربة ، قطعة يدركها الوهن ، بشدة او بخفّة ، اذا تطلعت عليها عناصر غريبة ، لانها منظمة تنظيماً أعلى واشدّ إرهافاً من التجارب العادية التي تنأدى الينا من الشوارع او البطاح ، فهي تجربة هشة ناعمة ولكنها اكثر التجارب قبولاً للنقل والايصال .

وبهذين المصطلحين اعني « التجربة » و « النقل = الايصال » ، نحول رتشاردز بالنقد الادبي ، وبهما كتب تعريفه المشهور للقصيدة في كتابه ، وهو التعريف الوحيد الذي يبقى متماسكاً اذا انت سمته تطبيقاً ، فيما اعلم . هذه هي الطريقة الوحيدة العملية ، في الحقيقة ، لتعريف قصيدة ، وان بدت غريبة معقدة : وذلك ان نقول ان القصيدة مجموعة من التجارب التي لا تختلف في اي من خصائصها الا بمقدار معلوم ، يتفاوت تبعاً لكل من هذه الخصائص ، عن تجربة معينة نتخذها معياراً لسائر التجارب . وقد نجد هذا المعيار في تجربة الشاعر عندما يأخذ بتأمل ما أكل خلقه وأبدعه . وقد كرس رتشاردز كل انتاجه للكشف عن كيفية توصيل هذه التجارب للقارئ ، اي انه على التحديد خصص جهده للكشف عما يحصل عليه القارئ ، أي لتوضيح العلاقة بين الجمهور والقصيدة لا العلاقة بين الشاعر والقصيدة . وقد سمى هذا الميدان ذات يوم « تفسير الدلالات » واخيراً سماه « ريطوريقا » واليوم عاده الى تسميته « تفسيراً » . وكل

« انظر كتاب مبادئ النقد الادبي : ٢٢٦ - ٢٢٧ ويقر رتشاردز هنا بان هناك سموات ايضاً مثال ذلك ان لا يكون الشاعر نفسه راضياً عما ابدعه .

كتاب من كتبه قد جال بحاله في ميدان من ميادين دراسة التفسير باستمرار ثابت باهر ، وتنخلل كتبه غاية مزدوجة هي تفهنا كيف تم عملية النقل الفني ، وكيف نجعلها تم على وجه احسن .

واول كتب رتشاردز هو « اسس علم الجمال » The Foundation of Aesthetics وقد نشره عام ١٩٢٢ بالاشتراك مع اوغدن العالم النفسي ، وجيمس دود وهو حجة في الفنون . ويستعرض المؤلفون في ما يقل عن مائة صفحة كل ما ورد في النظريات الجمالية بحثاً عن طبيعة « الجمال » وبعد ان يتأملوا كل التعريفات الرئيسية يطلعون بتعريفهم الخاص الذي يقول : ان الجمال هو ما يؤدي الى توازن في الحواس . وحين وجد رتشاردز ان الجمال تجربة أو حال في الجمهور وانه ليس « شيئاً » غامضاً كاملاً في العمل الفني نفسه كان يقدم للناس فكرة اصبحت مدار اهتمامه في كل مؤلفاته . وحين تتبع هذه الفكرة من طريق المقارنات للحدود الكثيرة والتحليلات للمصطلحات ، كان يتقدم بما اتخذ منهجه الرئيسي من بعد . وفي السنة التالية نشر رتشاردز وأوغدن مؤلفهما العظيم « معنى المعنى » وكما تتبعنا في « اسس علم الجمال » فكرة « الجمال » خلال التعريفات الكثيرة تتبعنا في « معنى المعنى » فكرة « المعنى » نفسها ، وكانا يحاولان ان يقيما شيئاً شبيهاً بالنظرية عن طبيعة الرموز وتفسيرها وعلماً لطريقة الاتصال اللغوي يمكن تطبيقه من بعد على الفن . وكانت أداتهما الكبرى في هذا العمل هي السيكلوجيا الانتقائية مستمدتين من كل مدرسة نفسية حديثة تقريباً . أما « التقنية » الكبرى التي استغلاها فهي التعريفات الكثيرة ثم انتهيا الى ما سمياه علم الرمزية التي أصبح سواها يسميها من بعد : السمانتيات الحديثة . وقد طور المؤلفان مصطلحاً لبحث الرموز وطريقة تفسيرها مستعملين اصطلاح « راموزات » و « مرموزات » وبحث العلاقة بين العمليات الفكرية والتفسير ، وحددا قوانين التفكير ، وكشفا عن طبيعة

والحد ، و « المعنى » واختبراً مدى نجاح هذه الطريقة في الافكار الجمالية عن الجمال (معيدين شيئاً مما قالاه من قبل) وفي امثلة من الافكار الفلسفية ، وأخيراً سلطاً كل ذلك على الشعر . وقد استدعى هذا العمل التفرقة بين المعنى « الرمزي » للعلم (أو ما كان يسمى من قبل نثرأ) وبين المعنى « الباعثي » أو « الإثاري » للشعر (وهذا امتداد لما سماه مل « الدال » و « الضمني ») .

لقد اتخذ أوغدن ورتشاردز من « معنى المعنى » قنطرة للفكر في أي مجال : وجعلوا كل كتبهما من بعده وكأنها ملاحق عليه أو توسعات له : ووضحا في مقدمات الطبقات التالية من هذا الكتاب معقد العلاقة بينه وبين كتبهما الأخرى . اما كتاب رتشاردز « مبادئ النقد الادبي » (١٩٢٤) فإنه « يحاول ان يتخذ نفس الاساس النقدي الذي حاول ان يقيمه في « معنى المعنى » اساساً في قدرة اللغة على الاثارة » وأما « العلم والشعر » (١٩٢٦) Science and Poetry فإنه يبحث « مكانة الادب ومستقبله في حضارتنا » (أي انه يحقق ايجاد العلاقة بين الوظائف الرمزية والاثارية للغة) ويبحث « النقد التطبيقي » (١٩٢٩) « تطبيقاً تعليمياً للفصل العاشر » وهو الفصل الذي يبحث في المواقف الرمزية بما في ذلك العجز عن التفسير ومواطن الاضطراب فيه . ويعالج كتاب « آراء منشيوس في العقل » (١٩٣٢) « الصعوبات التي يتعرض بها المترجم ويكشف عن وسائل التعريف المتعدد » وهذا ما يوضحه كتاب « القواعد الاساسية في التفكير » (١٩٣٣) . اما كتاب « رأي كولردج في الخيال » (١٩٣٥) فإنه « يقدم تقديراً جديداً لنظرية كولردج في ضوء تقييم مناسب للغة الاثارية » ويستطيع القارئ على هذا النحو ان يضع كتب رتشاردز في مواضعها فيرى في « فلسفة البلاغة » The Philosophy of Rhetoric ما يوضح « سوء الفهم وطرق علاجه » وهذا شيء يحققه ايضاً كتاب « الاساسي في التعليم بين

الشرق والغرب » . Basic in Teaching : East and West (١٩٣٥)
ويحقق كذلك كتابه « الأمم والسلام » Nations and Peace (١٩٤٧)
ولكن في مجال آخر . أما « التفسير في التعليم » (١٩٣٨) فأنسبه
« كالتنقد التطبيقي » « تطبيق تعليمي للفصل العاشر » يجري في هذه المرة
على النشر . ويكشف كل من « كيف نقرأ صفحة » وطبعة رتشاردز من
« جمهورية افلاطون » (كلاهما نشر سنة ١٩٤٢) عن التعريف المتعدد
في اللغة الأساسية بمعالجة نص من افلاطون ، وهلم جرأ .
وتترتب كتب أوغدن على هذا النحو نفسه فيقدم لنا كتاب « معنى
السيكولوجيا » (١٩٢٦) الذي أعيد طبعه سنة ١٩٢٩ بعنوان « ابجدية
السيكولوجيا » « مقدمة عامة للمشاكل السيكولوجية في دراسة اللغة » وأما
« الانجليزية الأساسية » (١٩٣٠) فإنه « تلمس » للبادئ العسامة في
الدلالات ولأثرها في قضية إيجاد لغة علمية عالمية ، ومجهود تحلي لاكتشاف
قواعد اللغة يمكن بها ضبط الترجمة من نظام رمزي الى نظام رمزي آخر
كما ان طبعة أوغدن لكتاب « نظرية بنتام عن انواع الأدب التخيلي »
Bentham's Theory of Fictions (١٩٣٢) « قد ركز فيها الانتباه على
مساهمة مهمة في هذا الموضوع » (اي موضوع الدلالات وتفسيرها) وهذا
هو الموضوع الذي عالجته ايضاً في « جرمي بنتام » Jeremy Bentham
(١٩٣٢ ايضاً) . وما كتاب « مقاومة » Opposition (١٩٣٢) الا
« تحليل لمظهر من مظاهر التعريف ، ذي اهمية خاصة في التبسيط اللغوي »
وعلى هذا النحو ، فيما اعتقد ، يمكن ان نعتبر كتب أوغدن المبكرة
كشواً ابتدائية لهذه المشكلة اما تلك الكتب فهي : (أ) « مشكلة مذهب
الاستمرار » The Problem of The Continuation School (١٩١٤) كتبه
بالاشتراك مع ر . ه . بست (ب) « بين خصب الانتاج والحضارة »
Fecundity Versus Civilization (١٩١٦) بالاشتراك مع ادلين مور

(ج) « انسجام الالوان » Colour Harmony (١٩٢٦) بالاشتراك مع جيمس وود .

وفي الوقت نفسه لم تقف كتب رتشاردز عند توضيح مظاهر من نظرية تفسير الدلالات بل انها ادت خدمات جلى فيما يتعلق بالبحث الادبي على وجه التحديد ؛ فأول كتاب ألفه مستقلا وهو « مبادئ النقد الادبي » اوجد النقد الادبي الحديث كما تقدم القول ، وما يزال بعد عقدين من الزمان نصاً نقدياً هاماً مستمر التأثير . ولما تحدث عنه دافيد دبشر في كتاب « الكتب التي غيرت عقولنا » Books That Changed Our Minds وصفه بأنه طليعة الكتب في تطبيق علم النفس على الشكل ، واسبق عليه كنت بيرك حمده واطراءه لهذا السبب نفسه ، وهو يعتبر بعامة اهم كتاب ألفه رتشاردز واكثر كتبه تعلقاً بالاصول من حيث ما حواه من مصطلح نظري وفلسفي (اما بحسب مفهوماتنا في هذا البحث فإنه يتعامل ازاء « النقد التطبيقي ») . وقد حاول رتشاردز في هذا الكتاب ، بالاضافة الى انه عرف الشعر تجريبياً ونص على قابليته للبحث من اساسه ، ان يجعل من النقد « علماً تطبيقياً » ذا وبنية مزدوجة هي : تحليل كل من التجارب التفسيرية والتقييمية وفي الوقت نفسه اضطلع بمهمة تجاوز فيها حد العلم ، تلك هي انشاء معايير تقييمية ، مصرحاً أن « من ينصب نفسه ناقداً فكأنما ينصب نفسه حكماً على القيم » محددأ خصائص الناقد « الجيد » في ثلاث :

ان يكون حاذقاً جرب حالة الفكر المرتبطة بالعمل الفني
أثناء حكمه دون ان تشط به نزواته الذاتية . ثانياً لا بد له
من ان يكون قادراً على تمييز تجربة من اخرى من حيث
مظاهرها الاقل سطحية . ثالثاً لا بد من ان يكون حكماً
رصيناً على القيم .

كل هذه المعايير تشير نحو موضوعية علمية ، ولكنها ايضاً تشير ، بنفس القوة ، الى خصائص ذاتية خالصة ، أي الى تلك الصفة الذاتية الغريبة التي ندعوها « الذوق » . ولما شاء رتشاردز ان يجلو خصائصه الذاتية ، كما يوضح طريقته الموضوعية ، أرفق بكتابه ملحقة درس فيه بايجاز عدداً من قصائد اليوت . وهذا الملحق وان كان سطحياً ، فانه مع ذلك ثاقب دقيق مشمول بسعة الاطلاع (مثلاً يستخرج فيه رتشاردز اشارات من قصيدة بيربانك وبلايشتاين اكثر مما استطاع النقاد ان يلحظوه فيها بعد عقدتين من الزمان) . ومع ذلك فان في كتاب « مبادئ النقد الأدبي » عدداً من العيوب . فن أقيم الاشياء في الكتاب - مثلاً - تأكيده ان « الدوافع لا يمكن تلقيها الا ان كانت تخدم حاجة عضوانية » (وهذا عندما يطبق على الادب معناه ان الاديب لا يشير الى شيء ولا يقتبس شيئاً الا ان يكون ذلك معبراً عنه) . غير ان رتشاردز يتقدم لتحطيم مبدأه هذا بحماسة ، مقررأ ان النقد القائم على التحليل النفسي لا يستطيع ان يدرك ميزة قصيدة « قبلاي خان » ، لان « باعثها الحقيقي » هو « الفردوس المفقود » وقراءات اخرى ثقفتها كولردج - وهذا مثال من فرض يتخذ برهاناً ، وهو في حاجة الى اثبات ، غير أن مثله ليس كثيراً عند رتشاردز . وفي الوقت نفسه يسيء رتشاردز قراءة قصيدة اخرى لكولردج وهي « الملاح القديم » واجداً ان « خلقيتها » « امر دخيل » ، مع انها لب شعائر التكفير في النصيدة . : واخيراً فان اللوحة المدهشة التي تشير الى الجهاز العصبي على الصفحة ١١٦ وتصور الطريق التي يمارس بها العقل الصور في بيت من الشعر تخلق آثاراً مضحكة مبابنة تماماً لأهداف

هـ-يشير هنا الى موضوع قصيدة « الملاح القديم » وكيف ان الربان قتل طائراً كان يتبع السفينة فهبطت الريح ، وحل النحس ، وكان « التكفير » فيها هو شعور الربان نفسه بشبح الذنب يلاحقه الى انجبه ، ثم موت البحارة واحداً بعد آخر .

رشاردز وفيها جور على جديته عامة وكان من الخير لو اسقطها .
 اما كتاب رشاردز التالي « العلم والشعر » فانه مجموعة من سبع مقالات
 قصيرة وهو استمرار للبحث في هذه المشكلات جميعاً وفيه يطور رشاردز
 فكرة « السؤال الكاذب » و « التقرير الكاذب » من اجل البوح الباعثي
 في الشعر . ويقدم فكرة اقرب الى ان تكون طفولية وهي « وسائل
 الحرب » المهيأة للشاعر اي طرق « التملص من المصاعب » وهي الفكرة
 التي امعن النقد الماركسي في استغلالها دون ملل . ويستمر رشاردز في
 الوقت نفسه في بحوثه المحددة عن الشعر مخصصاً الفصل الاخير لنقد هاردي
 ودي لامير ووينس ولورنس ، وهذه البحوث — كما جرت العادة —
 مرهفة مشمولة بسعة الادراك رغم ما فيها من تهوين كثير لشأن ييتس ،
 الامر الذي اعتذر عنه رشاردز بحاشية في الطبعة الثانية سنة ١٩٣٥ .
 (والفي ايضاً قوله السابق بان اليوت « قد فصل كلياً بين شعره وكل
 المعتقدات » و اضاف ملحقا وضع فيه ما يعنيه بكلمة معتقدات) .
 وكان الهدف من كتاب « النقد التطبيقي » ان يكون « كشافاً » على
 « مبادئ النقد الادبي » ليظهر نقائص التفسير التي حاول كتاب المبادئ
 ان يصححها . وستحدث عنه باسهاب فيما يلي .

ثم كان الكتابان النقيديان التاليان « آراء منشيوس في العقل » و « رأي
 كولردج في الخيال » تطويراً وتوسيعاً لمشكلات معينة . فاما الاول
 وعنوانه الفرعي « تجارب في التعريف المتعدد » فانه يكشف عن آراء
 منشيوس السيكلوجية وعن طرق المعنى عند الصينيين ، وعن اللغة
 الصينية ومشكلة الترجمة منها الى الانجليزية ، جاعلاً من هذه كلها سلسلة
 من المشكلات المترابطة في التفسير المكثف . ويبدأ رشاردز كتابه على
 الصفحة الاولى باثني عشرة قراءة متناوبة لسطرين من منشيوس ، ثم يتقدم
 للكشف عن طبيعة القراءات المكثرة وعن خصائص اللغة الصينية بعامة بميزاً

ما كان منها نتيجة للثقافة ، ويختبر نظرياته على عبارة لهربرت ريد ثم ينتهي الى منطوق في التعرف المتعدد ، ويوضحه بجدول مصنف في القراءات المكثرة للامور الآتية : « الجمال » و « المعرفة » و « الصدق » و « النظام » . اما في كتاب « رأي كولردج في الخيال » فانه يحاول كشفاً آخر في التعريف المتعدد وذلك بالغوص هذه المرة في معاني كلمة « خيال » المنزعة من فكرة كولردج ، ويحدد هدفه بانه غربة لتأملات كولردج واستخلاص فرضيات يمكن الاستفادة منها ، وانه يرجو ان « يطور هذه الفرضيات الى وسائل متضافرة في البحث يحق لها ان تدعى علماً ، وان طريقته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم (وذلك ما اصبغ لديه « اقتناعاً » او « شعيرة » من شعائر المشاركة) . اما الخصيصة المميزة لنقد القرن العشرين كما يراها رتشاردز في الكذب فهي العجز عن القراءة . فالعودة الى كولردج في هذا الامر ، على الاقل ، شيء يستحق الترجيب . وفي الوقت نفسه يعضى في الكشف عن مصادر الخطأ في القراءة بردها الى الارجاع المخزونة والى حسابان الملفوظات الانثارية ملفوظات رمزية وهكذا ، غير انه تمخلى عن اصطلاحات انحدرت دلالتها المعنوية ضمناً الى ما هو أسوأ مثل « التقرير الكاذب » .

كان « رأي كولردج » خامس خمسة من كتب رتشاردز النقدية العظيمة وآخرها استحقاقاً لصفة العظمة لأن ما بعده وهو « فلسفة البلاغة » المنشور عام ١٩٣٦ غيب للآمال كثيراً ، إذ ليس هو الا سلسلة من المحاضرات التيت بكلية برنموور على طريقة من التبسيط والتقريب . فقد أصبح رتشاردز يسمي مبدائه « بلاغة » أي « دراسة سوء الفهم وطرق علاجه » أو « كيف تؤدي الكلمات عملها » ويقترح في هذا الكتاب نظرية في النسبية اللفظية لو أنه دفع بها خطوة اخرى لجعل كل النقد مبتعجلاً ثم ينقض على نفسه كل دراساته السيكلوجية الاولى المتعلقة بالاجهزة

العصية . وأكبر اسهام في الكتاب ، إن لم يكن الاسهام الوحيد فيه ، هو البحث في المجاز وهو تحليل شامل يطور اصطلاحين جديدين هما « المحمول » و « الحامل » . والكتاب في مجله هو الدلالة العامة الاولى على تحول اهتمام رتشاردز من النقل في مناسيه العليا الممكنة ، أي في نقد الشعر ، الى النقل في مناسيه الجاهزية الدنيا ، أي في الانجليزية الاساسية . (صدر هذا الكتاب بعد كتابين في سلسلة Psyche-Miniatures عن الانجليزية الاساسية) .

وبعد سنتين صدر « التفسير في التعلم » فكان شاهداً على أن الانجليزية الاساسية لم تستطع ان تسلب رتشاردز كل اهتماماته النقدية ، ولكنها كانت الهبة الاخيرة التي نشأت عن دروسه في النقد التطبيقي بكمبريدج واتخذها ملحقاً لكتابه السابق . ونقول مقدمة رتشاردز ان الكتاب تطوير أكمل لكتاب « فلسفة البلاغة » من حيث انه يحاول ان ينعش ويصقل الثالوث القديم : ثالوث البلاغة والنحو والمنطق ؛ وكثير من هذا الكتاب مكتوب بالنعمة الالاعقلانية الجديدة : « علينا ان نتقبل الحقائق الاساسية دون ان نطلب لها توجيهاً » . أما الثالوث فيجب ان نعتبره « فنوناً لا علوماً » ، وأما القراءة فانها مليئة « بأمور لا يمكن قياسها ولا تقنينها » ومنهما يكن من شيء فان الكتاب ما يزال يجري على الاصول السابقة مع الحاح مستمر على « التجريب » وقد حصل رتشاردز على معلوماته لهذا الكتاب باستعمال الطريقة التجريبية « العرفية » في أحد الفصول ، وهي الطريقة التي اجراها في « النقد التطبيقي » ، الا انه في هذه المرة كان يجري التطبيق على النثر التفسيري ؛ وهو يلحظ نصليحات وتحسينات في الطريقة استوحاها تجريبياً ، ويتحدث عن بعض المضامين والامكانات والاختطاط الكبرى في الطريقة ، وما لم يكن لديه المعلومات عنه ليتحدث عنه في كتبه السابقة . ثم ان رتشاردز يدرك لأول مرة انه ان شاء ان يعالج جوانب

الضعف في التفسير معالجة كاملة فعليه ان ينحرف نحو دراسة « علم
الخصائص » فينطق في ذلك فصلاً مقلداً قدر الفروق الانسانية الحقة التي
تنجم عن اسباب اجتماعية مضافاً تلك الخصائص الانسانية على قرائه الذين
كانوا من قبل وليدي الفروض العارضة أو المتوهمة .

اما الضعف الوحيد الكبير في الكتاب فهو ايمانه الجديد في التعليم ايماناً
يشبه الاعتقاد في الاكسير ، وان التعليم خير طريقة لحل المشكلات الكبرى ،
وتبدو اقتراحاته في الكتاب غير متناسبة كالاقتراح الادلري الذي سخر
منه كريستوفر كودول دون شفقة (اقترح لتصفية المشكلات العالمية انشاء
كرسي للبيداغوجيا العلاجية) ، وبعد ان تحدث رنشاردز عن عجز عام
في القراءة والتفسير يسود مجتمعتنا قال : « حبذا لو أن الصحف خصصت
بعض انهرها - وجعلتها تحت اشراف خاص - لرسائل ترددها في هذا
الموضوع من المدرسين وشجعت في اعمدة اخبارها على دراستها دراسة
نقدية » .

وفي اثناء ذلك كان اهتمامه بالانجليزية الاساسية يتزايد خلال العقد
الرابع من هذا القرن ؛ غير ان فكرة الانجليزية الاساسية أقدم من ذلك إذ
ألمح اليها كل من أوغدن ورنشاردز نتيجة لبحوثهما في « معنى المعنى » حين
اكتشفا أن هناك كلمات سياسية معينة تتردد في تعريفاتهما ، الفينة بعد الفينة ،
ونحقق لسيهما ان عدداً قليلاً من الكلمات الاساسية قد يكفي للتعبير عن أي
فكرة . وقد عمل أوغدن عشر سنوات في تطوير هذه الفكرة . وفي سنة
١٩٢٩ نشر اول جريدة أساسية من الكلمات في سلسلة Psyche وتلا ذلك
كتب اخرى تحدد اللغة ووسائلها . وفي سنة ١٩٣٣ كتب رنشاردز :
« القواعد الاساسية في التفكير » بالانجليزية الاساسية ، ليبين قدرة اللغة على
ان توضح مسألة معقدة ، وهي المنطق في هذا المقام .
ثم نشر في سنة ١٩٣٥ كتيباً أكثر طموحاً هو « الاساسي في التعليم

بين الشرق والغرب ، وصرح فيه بان هناك أزمة ثقافية معاصرة وعجزاً عاماً في النقل الفني وضمته تجربة رتشاردز نفسه لهذا العجز بشكله المتطرف في الصين ثم خصص سائر الكتاب لمناقشة استعمال الانجليزية الاساسية علاجاً للغة ودفاعاً عنها ضد من يهاجمونها . وخير ما يمكن قوله في هذا الكتاب هو ان المشكلة التي يضعها رتشاردز ، أعني ما يشبه ان يكون تدهوراً في حضارتنا ، ليست كالمشكلة التي يحلها ، أعني كيف نحسن القراءة في المدارس . ومنذ عام ١٩٣٨ وقف كل مؤلفاء على الانجليزية الاساسية ، في المقام الاول ، وعمل في اميركة منذ ١٩٣٩ حيث الحاجة الى ذلك أمّرت . ثم نشر سنة ١٩٤٢ طبعة موجزة من « جمهورية افلاطون » باللغة الاساسية وجعل « كيف نقرا صفحة » تعليقات على حواشيها . أما هذا الكتاب الثاني وهو في ظاهره عمل نقدي ، فانه في الحقيقة يعتمد الانجليزية الاساسية حلاً للمشكلة التعليمية كما ان كتابة « مائة كلمة عظيمة » ردت على مشروع « مائة كتاب عظيم » الذي تضطلع به شركة مورنرادرلر ونسكوت بوخنانان . أما من حيث الاسلوب فانه يعتمد التبسيط شأنه في ذلك شأن « فلسفة ابلاغة » غير انه يحرص على ان يكون غامضاً بشكل مرهق ، وذلك لان رتشاردز يستعمل فيه سبعة انواع من علامات الاقتباس على الكلمات ؛ وقد وضع مشكلات التعريف المتعدد او الترجمة في اللغة الاساسية موحياً يجعلها الترياق الشافي مثلما فعل في كتابيه « القواعد الاساسية في التفكير » و « الاساسي في التعليم » وفي النهاية اي عندما تحول الكتاب الى فلسفة افلاطونية مبسطة ، انهاء رتشاردز رجاء اخير من اجل التعليم واللغة الاساسية والفكر ونشر في سنة ١٩٤٣ كتاباً اقل طموحاً واكثر « دغرية » في التبشير بمذهبه ، وذلك هو كتاب « الانكليزية الاساسية وفوائدها » ومنذ عهدئذ ، مضى في حملته فنشر « كتاب الجيب في الانجليزية الاساسية » ويتألف كله من رموز تعليمية

منظورة ثم نشر مقدمة لكتاب « ذخيرة الجيب » لروجه . ولما نشر سنة ١٩٤٧ كتابه « الامم والسلام » كان قد بلغ نوعاً من الالوج وكل هذا الكتاب تقريباً بالانجليزية الأساسية (فيه ٣٦٥ كلمة مأخوذة من جريدة الكلمات الأساسية و ٢٥ مما سواها) موضحٌ بالصور البسيطة ، وهو دعوة الى استئصال الحرب بطريقتين : الحكومة العالمية والانجليزية الأساسية متضافرتين .

وقد كتب رتشاردز بضع مقالات لكنها كانت دائماً تتجه انجاه كتبه . اما مقاله عن قصيدة هوبكنز « العُقاب » الذي نشره في Dial أيلول (سبتمبر) ١٩٢٦ والذي وصفه ف. ر. ليفز بأنه « أول نقد نابه كتب عن هوبكنز » فانه استمرار لبحثه في النصوص الشعرية المعينة في كتابه « العلم والشعر » ، وفي هذا المقال وصف هوبكنز بأنه « أغمر ناظمي الشعر في الانجليزية » وحلل القصيدة بشيء من الاسهاب مع اشارة الى قصائد غنائية اخرى اصعب منها ، من شعر هوبكنز نفسه ، ليوضح طريقته التي يطبقها لتفسير الشعر الغامض المعقد خاصة . وفي كانون الاول (ديسمبر) ١٩٢٧ نشر بمجلة Forum مقالا عنوانه « كيف نفهم فورستر » وهو بحث في نصوص ثرية سلط فيه رتشاردز تحليله على العلاقة المعقدة بين نظرات فورستر وموضوعاته واقبال الناس عليه ، وبين وسائله القصصية . اما مقال « خمسة عشر بيتاً من لاندور » بمجلة كريتيون ، نيسان (ابريل) ١٩٣٣ فانه تجربة اخرى في النقد التطبيقي إلا انه يوجه المشكلة نحو نقائص التعليم وبذلك يكون جسراً يصل بين كتاب « النقد التطبيقي » وكتاب « التفسير في التعليم » .

وأما « تفاعل الالفاظ » فانه محاضرة ألقى في برنستون عام ١٩٤١ ونشرت في « لغة الشعر » الذي نشره الآن نيت سنة ١٩٤٢ ، وهو آخر مقال ، فيما اعلم ، تناول فيه رتشاردز نقد الشعر على وجه الخصوص ،

وهو في الدرجة الاولى قراءة مقارنة مسهبة لمراثة كتبها دريدن وأخرى كتبها دُنْ فأظهرت عوار الاولى ، وقد كشف رتشاردز عن كل سحره القديم ، وهو يستعرض ، بأسهاب ، مواطن الضعف في قصيدة دريدن بمقارنتها بما في قصيدة دُنْ من خدع وإيهام ، ولا يقلل من هذا السحر أن كان استنتاجه الاخير أن علينا جميعاً ان نكون « ارسطوطاليسيين افلاطونيين » . وابتعد عن نصوص الشعر في رسالتين حديثتين نشرتا بمجلة بارتزان : أولاهما (في عدد تموز - آب ١٩٤٣) تعليق على الجدل الذي ثار حول « الهبوط العصبي » ، والثانية (صيف ١٩٤٤) عن مقال لاليوت في الثقافة ؛ أما الاولى فتترجح ، بعون من مجاز قسري موسع ، بين دين غيبي وعلم طبيعي ، وأما الثانية فانها اسهام في امور التعليم ، وتقول إن التعليم « محاولة إدراك النظام الخلفي والفكري » وهو بهذا يهيء لنا الخلاص الأبدي .

بعد استعراض هذا الانتاج المحير الذي استمر ربع قرن من الزمان قد يكون من الممتع ان نتساءل ما هي حرفة رتشاردز او ما هو ميدانه ؟ لقد نصب نفسه في « اسس علم الجمال » جمالياً ، وفي « معنى المعنى » فيلسوفاً للمعرفة و « عالماً في الرموز » او « سمائياً » - وهما الاصطلاحان اللذان يستعملهما بالتناوب ؛ وكان في كل ما كتبه نفسانياً ، يسمي نفسه « حيادياً » فيستمد بحماسة ودون تحيز من السيكلوجيا الفيزيولوجية والعصبية والسلوكية وسيكلوجية بافلوف في الارجاع المنضبطة ومن التحليل النفسي ومذهب الجشطالت ، ويهتم ويتلف من كل عالم سيكلوجي آخر ذي نظرية او تجربة ، كما يعتمد ملاحظه التجريبية الخاصة . وفي السنوات الاخيرة هاجم السيكلوجيا التربوية (وربما السيكلوجيا عامة) بأنها « رطانة » وأنها « مرض الغرام بالتجريد » وإذا اتخذنا « كيف نقرأ صفحة » شاهداً ، وجدنا انه ربما كان مستعداً ليعيد سيكلوجيته - كفرع

من الفروع - الى جذع الفلسفة المحطم ، حيث انتزعها وليم جيمس في الاصل . زد الى هذا ان رتشاردز كان دائماً معلماً وشيئاً من عالم بالصينيات ومنطقاً وذا نظريات تربوية ولغوية ، وكان منذ عقد مضى أعظم ناقد محترف ، وأهم من يطبق النقد عملياً ، ولعله اول شخص ، بعد بيبكون ، يتخذ كل المعرفة مجالاً ، ويجعل ميدانه كل العقل الانساني .

٢

ان ما حققه « النقد التطبيقي » في منحاه لبالغ القيمة حتى انه تكاد لا تبطل العمل به اية نقائص تنشأ من بعد ، فقد كان فاتحة نقد موضوعي واول محاولة منظمة لايقاف نسج النظريات حول ما يتلقاه الناس او ما يجدونه حين يقرأون قصيدة ما . ولم تكن غايته النهائية شيئاً أدنى من التحسين العام للقراءة ، وبالتالي التحسين العام للتذوق الادبي . يقول رتشاردز :

قد يبدو محض مبالغة ان يقال ان الغاية الاولى والوحيدة في كل المحاولات النقدية ، اي في كل التفسير والاستغاثة والنصح والمدح والقدح ، هي التحسين في النقل والايصال لكن الامر كذلك عملياً . إذ الحقيقة ان الجهاز الكلي في القواعد والمبادئ النقدية انما هو وسيلة لبلوغ نقل اجمل وأدق واحكم ؛ نعم ان للنقد جانباً تقييمياً ، فبعد ان نحل تماماً مشكلة النقل ، وعندما نصل تماماً الى التجربة ، اي الى الحال العقلية المرتبطة بالقصيدة ، يتبقى علينا ان نحكم عليها ، اي ان نقرر قيمتها ، ولكن المسألة تسوى نفسها دائماً على وجه التقريب ، او قل

ان طبيعتنا الداخلية وطبيعة العالم الذي نعيش فيه هي التي تقرّر لنا ذلك ، واذن تكون محاولتنا الكبرى هي ان نصل الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة ثم نرصد ما يحدث .
اما الاهداف المحدودة في الكتاب كما يصوغها رتشاردز في الفقرة الاولى من مقدمته فأنها ثلاثة :

اولاً ان يقدم نوعاً جديداً من الاستدلال لاولئك المهتمين بحال الثقافة المعاصرة سواء اكانوا نقاداً او فلاسفة او محامين أو سيكولوجيين أو أي رجال يحدوهم الى ذلك حب الاستطلاع .
ثانياً : ان يهيء وسيلة جديدة لاولئك الذين يرغبون في ان يكشفوا لانفسهم عما يفكرون فيه وما يحسون به نحو الشعر (والامور المشابهة) ولم يحبونه أو يكرهونه . ثالثاً : ان يعد الطريق لمناهج تربوية أكفأ من التي نستعملها لتطوير الاحكام والقدرة على فهم ما نسمع ونقرأ .

اما الغرض الاول ففيه طبعاً مشمولات واسعة الذبوع حول الشعر والنقد واما عن الهدف الثاني فقد قال رتشاردز :

ان هدفي الثاني اشد طموحاً ويحتاج مزيداً من تفسير فهو يمثل جزءاً من محاولة عامة لتعديل طرقتنا في اشكال معينة من البحث ، فهناك موضوعات يمكن البحث فيها بمصطلح من الحقائق الثابتة والفروض الدقيقة ، ومن امثلة هذا النوع : الرياضيات والطبيعات والعلوم الوصفية . وهناك موضوعات اخرى يمكن معالجتها بالقواعد المجربة وبالعرف المألوف عامة : كالاشياء الحسية في التجارة والقانون والتنظيم واعمال الشرطة .

وبين هؤلاء وهؤلاء يقع « قدر » هائل من المشكلات والفروض والرموز والاختيالات والميول والمعتقدات ، وهنا مجال الآراء العارضة والتخمينات المتفائلة ؛ هنا باختصار يقع كل عالم الرأي المجرد والنزاع حول مسائل الشعور . وينضوي في هذا العالم كل شيء يهتم به الإنسان المتحضر ، أكثر اهتمام ؛ ولا أريد أن أخطر بالذهن إلا فلسفة الأخلاق والميتافيزيقا والآداب والدين وعلم الجمال والجدل الذي يدور حول الحرية والقومية والعدالة والحب والحق والايمان ، وان نعرف كيف نوضح هذه الأمور ونبسّطها . ويقف الشعر في هذا العالم ، كمادة للبحث ، « دخيلاً » مرموقاً يتركز حوله الاهتمام ، وهو كذلك بطبيعته وبانموذج البحث الذي جرى العرف على ربطه به . ومن ثم فانه صالح بوجه بارز ، كي يكون « طعماً » لكل من شاء ان يتصيد الآراء الراهنة والاستجابات في هذا الميدان المتوسط ، من اجل فحصها ومقارنتها ، ومن اجل دفع معرفتنا قدماً فيما يسمى التاريخ الطبيعي للآراء والمشاعر الانسانية .

ان الذي كان يستشرفه رتشاردز ، بعبارة اخرى ، ليس شيئاً اقل من توسيع منطقة العلم ، بما فيها من معلومات موضوعية جمعت تجريبياً ، حتى تتخلل ميدان الشعر ، وما يضارعه من مناطق الجدل . وقد كان رتشاردز يرجو « بحمل هذه الناحية العلمية الى مجال ايدولوجية مقارنة » ان يقترح وسائل بداعوجية محسنة تساعد على تحقيق هدفه الثالث . زد الى هذا ان رتشاردز وجد ان عمله ينطوي على مشمولات تتجه وجهة رابعة ، اعني تطوير نقد يتناول ما يجد قبولاً في النفوس ، وقد اشار الى هذا بسخرية ، بالرغم مما فيه اساساً ، من مشتملات جادة ، حين

كتب يقول : « وعرضاً أقول ان هناك ضوءاً غريباً يلقي على مناسبات ارتياح النفوس لتلقي الشعر . والحق اني لست بارئاً من خشية ان تكون مجهوداتي ذات عون للشعراء الشباب (وغيرهم) حين يشاءون ان يزيدوا في مقدار ما يبيعونه من مؤلفاتهم . فان وضع قواعد « لهذا القبول العام » يبدو شيئاً ممكناً تحقيقه » .

اما ما حققه رتشاردز نفسه مما كان يستشرفه فشيء بسيط واهٍ في ذاته . ففي خلال حقبة من الزمان طبع قصائد ، أغفل ذكر ناظميها ، وحاول بعض المحاوله ان يخفي العصور التي قيلت فيها ، وذلك بكتابتها حسب التهجئة الحديثة ، عن تلامذته في كمبردج ، وقد تسلسلت القصائد من شيكسبير حتى إلّا ويلر ويلكوكس ، ووزعت في مجموعات رباعية مختلطة ، وطلب الى الطلاب ، وأكثرهم جامعيون يقرأون الانجليزية لنيل درجة الشرف ، أن يقرأوا القصائد في اوقات الفراغ بعناية عدد ما يشاؤون من مرات ، وان يعلقوا عليها . وقد عرف رتشاردز القراءة الواحدة بانها أي عدد من النظر والتصفح في جلسة واحدة ، وطلب الى الطلاب ان يسجلوا عدد القراءات مع تعليقاتهم ، وبما ان بعض الطلاب قرأوا اثنتي عشرة مرة او أكثر ، ولا تكاد نجد واحداً قرأ قصيدة أقل من أربع مرات ، فانه من الواضح ان القصائد قرئت كثيراً وبامعان . وعند نهاية اسبوع جمع رتشاردز تعليقاتهم التي يسميها « بروتوكولات » أو مسودات ، وتحدث عنها وعن القصائد في حجرة الدراسة « ولم يكن لإرجاع المسودات اجبارياً ، ولذلك يمكن ان يقال إن الـ ٦٠ ٪ الذين فعلوا ذلك انما كانت تحدوهم رغبة حقيقية » ، وقد اتخذت الخطة لابقاء القصائد مجهولة النسبة ، وحذر رتشاردز في ملاحظاته من ان

يحاول التأثير في المجموعة لصالح القصيدة او ضدها أو ان يلح بشيء إلا ان القصائد أميل الى ان تكون خليطاً .

ويمثل « النقد التطبيقي » وعنوانه الفرعي « دراسة في الحكم الأدبي » شيئاً من هذه المادة بعد ان فرزت ونظمت . أما القسم الاول من الكتاب فانه تمهيدي ، يفسر التجربة ويتحدث عن مشكلاتها المتعددة والثاني وهو الأطول يقدم نماذج من المسودات لثلاث عشرة قصيدة ، ومعها القصائد ، ولكل قصيدة فصل خاص مقسم حسب الاستجابة التي نجمت عن المسودات . ويتألف الرابع من خلاصة وارشادات تحيذية ، وأربعة فهارس أضيفت : أحدها ملاحظ اضافية والثاني يجمع جدولاً للقبول النسبي الذي لاقته القصائد ، والثالث يذكر اسماء اصحابها (حتى إن القارئ الذي كان يختبر نفسه على هذا النحو نفسه ، يجد السر في النهاية منكشفاً) والرابع ترتب فيه القصائد على الطريقة التي قدمت بها في الاصل للطلبة . أما القصائد الثلاث عشرة المدروسة فانها تتراوح بين عدد يمكن ان يعتبر « طيباً » مثل « السوناتة السابعة المقدسة » لدن (هتي على أركان الارضين المتخيلة) وقصيدة هوبكنز « الربيع والخريف : الى طفل صغير » وبين قصائد لفيليب جيمس بيلي و ج. د. بليو وولفرد رولاند تشايلد ورجل يسمى « وودباين ولي » .

وطريقة رشاردز في كتابه هي ان يطبع القصيدة ثم يطبع انواع الاستجابة لها ثم يشتق الاحكام العامة . ونجنيء قراءاته الالامعة للقصائد خلال الإيحاءات وبطريقة عارضة . ولايجاد تمييز أساسي في « مسودات » القراء يستعمل كلمة « تقرير » للملفوظات التي تكمن أهميتها فيما تقوله وكلمة « تعبير » للملفوظات التي تكمن أهميتها فيما تعكسه من العمليات العقلية عند الأدباء . ويؤكد رشاردز للقارئ ان المسودات التي يعرضها لم تجرب فيها يد التلاعب حتى إن التهجئة والترقيم تركا دون تغيير حيث بدا ذلك

هاماً (إن الخط كما يقول رتشاردز له أهميته ولكنه لا يملك طريقة
 لعرضه) وانه ليس ضمن التعليقات والتفسيرات التي ينقلها شيء مختلف
 (شك قد يثور حقاً نظراً لأن بعض التعليقات تكاد لا تحظى بالتصديق) .
 وهو يؤكد انه اختار مادة المسودات بموضوعة وانصاف ، ما امكنه
 ذلك ، إلا انه هوّن بعض الشيء من نسبة المادة التي لا تستند الى رأي .
 ومهما يكن من شيء ، فان ما تكشفه المسودات ، لعله ان يكون
 اكبر صورة مروعة ، وثقت بالشواهد العديدة ، وقدمت أبداً لتصور
 القراءة العامة للشعر . ولعل اكبر شيء مخيف حصل عليه رتشاردز هو
 الشهادة على ان تلامذته (وربما انطبق هذا على كل القراء والشعراء الا
 قلة ممتازة منهم) يعتمدون اطلاقاً على ما يوحى به اسم الاديب وعلى
 احساسهم بموضع ذلك الاسم في سجل الخالدين ، ويتخذونه عكازاً
 لاحكامهم وقد كادوا في كل حالة ان يكونوا عاجزين عن الحدس بالمؤلف
 دون ان يُعرفوا باسمه ، واذا حزرُوا أخطأوا التخمين ثم مضوا في تقييم
 ذاتي مؤسس على ذلك التخمين الخاطيء . وقد ظهر انهم جميعاً يعكسون
 كل الاحكام المقبولة في مجال القيم الشعرية بأرائهم المخلصة مع انهم لا
 يعرفون اسم صاحب القصيدة .. وخوفاً من ان تصبح هذه الحقيقة محطاً
 للتهوين من شأن الأحكام المقبولة فان بلاهة ملاحظتهم وعجزهم الصريح
 عن أن يقرأوا أو يلحظوا أبسط الحقائق المادية وأشدّها وضوحاً تبيينان
 أن الخطأ هو خطأهم .

ويلخص رتشاردز الصعوبات الكبرى التي تكشف عنها المسودات ،
 ولعلّ خير طريقة تؤدي معنى لمادته ان نشر تلخيصه هذا ثم ان نعرض
 بعض المسودات النموذجية التي تظهر بعض الاخطاء . وقد وجد الصعوبات
 الكبرى عشرًا :

أ - العجز عن فهم المعنى الواضح للشعر أو تفسير معناه

النثري القابل للحل .

- ب - الصعوبات في الفهم الحسي للشكل .
- ج - الصعوبات المتصلة بالصور المنظورة .
- د - أمور غير متناسبة في الذاكرة وخاصة ذكريات ذاتية او خواطر مرتبطة على نحو خاطيء .
- هـ - أرجاع مخزونة استدعتها القصيدة وحركتها .
- و - العاطفية (أو الضيف العاطفي)
- ز - الكبت ، وهو معكوس العنصر السابق .
- ح - اللياذ بالمبادئ .
- ط - الفروض « المسبقة » ذات الصبغة الفنية .
- ي - الافكار « المسبقة » العامة النقدية .

ولنعرض اولا بضع نماذج من المسودات والشذرات عن سونانة دن ، فلعلها أبرز قصيدة في كل هذه « الطبخة » ، فيسميها أحد القراء مقطوعة عاجزاً عن ان يتبين انها سونانة ، ويرى ثان ، مأخوذاً برجع مخزون نحو مادتها ، ان لها وزن الترانيم ويقول فيها :

لقم من الألفاظ . لا تجد اي قبول . ترنيمه جيده -
في الحقيقة ، وهذا ما يدل عليه وزنها .

روحها الدينية مرهقة لامرء لا يؤمن بالتوبة على هذا النحو .
وثمة قارئ لم يستطع ان يصنع فيها شيئاً :

أعترف توأ بانني لا استطيع ان اعرف عمّ يدور كل
هذا الصخب فان القصيدة محيرة تماماً ، وما فيها من ضمائر
عديدة وأحوال ، تبهم الفكرة ان كانت فيها فكرة محدودة .
ويرى قارئ آخر ان في « اركان الارضين المتخيلة » ، « ايماماً جميلاً » .
ويكتب آخر مدافعاً :

من الصعب على المرء ان يشرك الشاعر نزعتة ، أذ مع ان
اخلاصه أمر واضح ، فان وسائله الفنية رديئة ، غير ان الابيات
على الرغم من ذلك تعبر عن ايمان بسيط في نفس رجل ساذج جداً .
وينساق تلميذ آخر في قطعة من ترجمة ذاتية فيقول :

بعد ان اخفقت في ان اكتب سوناتة اصبح لدي اعجاب
شاذ بمن يكتبون هذا اللون من الشعر ، ولو لم يكن الامر
كذلك لحسبني في النهاية أقول ان هذه السوناتة رديئة .

ويقول آخر « القوافي غير مستوية » ، وآخر يقول : « انها تبطئ وتتعثر
عندما تقترب من نهايتها » . وثالث يقول : « أحسست ان الكاتب قد
صوّب سهمه نحو هدف عالٍ فقصر دون بلوغه » . ويعلق شخص
متحمس لمتطبيع الاوزان بقوله :

تبدو لي القصيدة سوناتة متعفنة مكتوبة على البحر الأيامي
الحاسي ، المناسب لمزاج الشاعر ؛ ولم أستطع ان أجد التفاعيل
الحسن المعتادة في كل بيت على رغم من إلحاحي ودفي للطاولة
بأصابعي ، فان التفصلات كثيراً ما تكون غير إيامية ، وفي
البيت الواحد احياناً أربعة مقاطع منبورة ، وأحياناً ستة ،
أما في التركيب فان القصيدة تشبه ان تكون قرزمة طالب في
اول عهده بالشعر ، وأسوأ ما فيها الأبيات ٥ و ٦ و ٧ . اما
الفكرة فتبدو وجيهة حقاً .

ويناقض قارئ آخر هذا الرأي بقوله : « انا لا آبه بالمعنى فاني
تكفيني موسيقى القصيدة » . وينقدها أحد الطلبة بقوله : « ليس فيها
صور » . وينفيها طالب إطلاقاً بقوله : « إن اول نقطة في هذه السوناتة
وهي فيما تبدو اوضح شيء فيها ، انها كان من الممكن ان تكتب نثراً
ويكون تأثيرها مساوياً للشعر ان لم يزد عليه » .

وقد أصابت قصيدة دن ٣٠ مسودة مشايعة لها و ٤٢ مضادة و ٢٨ ليس فيها آراء . وللمقارنة ننظر في القصيدة التي أحرزت أكثر عدد من المشايعين (٥٤) وأقل عدد من المنكرين (٣١) (أما الخمسة عشر الباقية فانها عارية عن الآراء) وهي قصيدة « الميكل » لـ « ليليو » من مجموعة : « Parentalia and Other Poems » ومطلعها :

بين الأشجار السامة الخاشعة

سأختر على ركبتي .

فلن اجد هذا اليوم

مكاناً كهذا ملائماً للتعب

وتستمر القصيدة في خمس مقطوعات على هذه الشاكلة . وقد اغفل بعض القراء القصيدة وتعلقوا بالجدل الديني ، وهذا مثال على ذلك : « لا أحب ان اسمع الناس يتمجدون بتعبهم ؛ لقد كان الفرد دي فيني يرى ان الصلاة جبن ، ومع اني لا انطرف تطرفه فاني اعتقد ان من الجفء ان نحشر التواجد الديني في حلق هذا العصر الشكي وهو لا يسيغه » .

وأبان ناقد آخر عن مثل جميل من الامور غير المتناسبة في الذاكرة ، فقال : « حين قرأت البيت الثالث عنت على بالي صورة حيوية ، صورة اللاعب وقد انفرد بالكرة ، من خط دفاع واه ، ثم مضى قدماً نحو الخط لا يثنيه شيء » .

وقد أحب أكثر القراء هذه القصيدة ، وهذه تعليقات نموذجية تقدم بعض الأسباب المميزة التي حكمت لها بالأفضلية :

١ - ان الافكار الكامنة في هذه الابيات لتشارف الكمال فالتعبير عن العاطفة حاداً لذ كالعواطف نفسها ... وارى انها تعبر عن افكاري .

« هي القصيدة السابعة حسب ترتيب رتشاردز ، أنظر ص : ٩٢ من كتاب « النقد التطبيقي » .

٢ - أظن انها قصيدة جميلة جداً في الحقيقة ، فأنا أحب الوزن ، وأحب "جو" كل شيء هنالك ، وهي تعطينا صورة فخمة للغابة ، وللمشاعر المتدبنة التي تشربها الشاعر حين رأى ما يصوره ؛ انها نقل جميل لشعور جميل .

٣ - ان الابقاع ليبدو مناسباً لتدرج الفكرة تماماً .

٤ - جو من السلام والخشوع العميق ، ينقل القارئ الى عالم آخر ، انقى وانصح من هذا العالم .

٥ - لقد نجح الشاعر في جعل رغبته في العبادة مشاعراً بين الناس ... انها لقصيدة لطيفة .

٦ - انها لواسطة العقد بين القصائد الاربعة ، فهي تخلق لنا جوّاً مهيئاً هادئاً خاشعاً من غابة الصنوبر ، فتتذكر كم ثارت فينا افكار مشابهة بعثتها رؤية الهدوء الخاشع في الاشجار ، حين نقف امامها مأخوذين بعظمتها مشدوهين بأبهتها ، وهي قصيدة هادئة ، جميلة بما في موسيقاها من رخامة وعذوبة .

إن الشيء المرعب حقيقة في « النند التطيقي » يتجلى لنا حين ندرك أن كتاب المسوّدات ليسوا قارئين نموذجيين للشعر ولكنهم بخاصة قراء ممتازون فمنهم اساتذة مرجوون للغد ، وادباء ، بل شعراء يقرأون تحت ظروف تكاد تكون مثالية (مع الاقرار ببعض نواحي القصور إذ ليس لديهم مرجع يعتمدونه ولا نبراس يشع عليهم من انتاج كامل ، ولا لديهم اي تلميح عما يسميه رتشاردز « اصل » القصيدة) . ويقول رتشاردز مبدئياً اسفه :

من مقارنات استطعت ان اجريها بين هذه المسوّدات ومسوّدات اخرى حصلت عليها من نماذج اخرى من القراء ، ارى انه ليس ثمة ما يدعو للظن بأن مقياساً عالياً من الفراسة النقدية قد يكون من

السهل ايجاده في ظل ظروفنا الثقافية الراهنة . لاريب اننا لو
استطعنا جمع الجمعية الملكية للأدب او الجمعية الاكاديمية من اجل
تجارب كهذه فقد نتوقع أنسجماً أكثر في التعليقات ، او على
الاقل في الاسلوب، ومحاكمة أكثر حذراً فيما يتصل بأخطار الاختيار ،
اما في الامور الاساسية ، فقد تحدث مفاجآت لم نكن نتوقعها .
ويقول في الخلاصة عند نهاية الكتاب حاكياً عن كتاب المسودات :

هؤلاء هم ثمرة أكثر انواع التعليم كلفاً ونفقة ، باستثناء
القليل منهم ، واحب ان اقول مرة اخرى ، مؤكداً ، انه
ليس ثمة ما يدعو الى الظن بأن هناك اية مجموعة مشابهة لهم ،
في اي مكان في العالم ، تستطيع ان تظهر مقدرة اعلى من
مقدرتهم في قراءة الشعر . ان ابناء الجامعات الاخرى وبناتها
الذين قد يظنون غير ذلك ، مدعوون للقيام بمثل هذه الشواهد
التجريبية التي يجمعونها تحت ظروف مشابهة ، الا ان المدرس
المجرب لن يدهش من أي هذه المسودات او على الاقل لا
يفعل ذلك اي مدرس تحاشى من ان يحوّل كل تلميذ لديه
الى حاك يردد آراءه . ولنسأل بصراحة : كم واحداً فينا
مقتنع بانه قد كان ينتج ما هو احسن مما انتجوه ، تحت تلك
الظروف نفسها ؟

ونقر بان تجربة رتشاردز في « النقد التطبيقي » كانت تحسناً اولاً نحو
وسائل المختبر وانها غير متكاملة ومن السهل تسليط النقد عليها ، وهو
نفسه قد لاحظ في الكتاب نفسه عدداً من الامور اغفلها وكان يمكنه الا
يفعل ذلك : ومنها مشروعات مثل ان يدرس تنوع الاحكام عند القراء
(او ما يسميه « علم الخصائص ») وان يتتبع الارتباطات بين قبول
نوع من القصائد والصد عن نوع آخر . وهو يلحظ ان بعض التنوع قد

يكون ناشئاً عن التعب ويرى ان اسبوعاً واحداً قد لا يكفي لقراءة اربع قصائد قصيرة « مع ان هذا الرأي قد يبدو سخيلاً عند السادة المتصدرين في دنيا المناهج التعليمية ، الذين يظنون ان كل الاذب الانجليزي يمكن ان يطالع بامعان ، مع الفائدة المحققة ، في عام واحد ! » . ويقترح رتشاردز في « التفسير في التعليم » توسعات اخرى لهذه الطريقة تشمل مواجهات لكتاب المسودات ، ودراسة ما يشطبونه في مسوداتهم لكي نصل الى عمليات التفكير عندهم ، وهلم جرأ . ويحضر في ذهن عدد من الامكانيات الاخرى لتصحيح الطريقة وتوسيعها فنهأ في باب « علم الخصائص » ، تبيان الروابط التي تربط القارئ بمدى محصله الثقافي وتعليمه الاول ، وبتجربة له سابقة في قراءة الشعر ، وبطول المسودة ، وبالزايا الشخصية العامة ؛ وفي باب التجريب العلمي : بالتدريجات العددية وبالمقارنة بين مسودات هؤلاء القراء ومسودات قراء اخبروا باسماء الشعراء ؛ وهناك توسعات اخرى : كأن تنسب القصيدة الى غير صاحبها ، وأن نعيد كتابتها من اجل الحصول على نتائج مختلفة او ان نكتبها حسب نهجئة قديمة او حسب نهجئة حديثة الى غير ذلك من امكانيات تجريبية لا حصر لها . واخيراً كان من الممكن الحصول على نتائج مخالفة لو اننا طلبنا الى الطلاب ان يكتبوا فقط عن قصائد يحبونها .

ولعل اخطر نقص في الكتاب نقيصة ادركها رتشاردز وحاول ان يدافع عنها وهي الضحالة السيكولوجية ، كتب يقول :

انا توافق لان اواجه الاعتراض الذي قد يتقدم به بعض السيكولوجيين ، اوخيرهم - حيثما وقع - وهو ان المسودات ليست تعطينا شهادة وافية بحيث نتمكن من ان نستخلص دوافع الكتاب وان البحث كله من ثم سطحي . الا ان اولية كل بحث لا بد من ان تكون سطحية ، وايضاً شيء صالح للبحث

بعد ان كان بعيداً والتوصل اليه من الصعوبات الكبرى في علم النفس . وانا اعتقد ان الحسنة الكبرى لهذه التجربة هي انها تحقق هذا الامر . ولو انني شئت ان اسبر اعماق اللاشعور عند هؤلاء الكتاب حيث انا مؤمن بانني استطيع ان اجسد الدوافع الحقيقية لما يحبونه وبكرهونه ، اذن لخططت شيئاً يشبه ان يكون فرعاً من الوسائل التي تستعمل في علم التحليل النفسي لتحقيق هذا الغرض . ولكن كان من الواضح ان تقدماً قليلاً قد يحقق لو اننا تعمقنا كثيراً ومهما يكن من شيء فحتى هذا الاختبار على حاله هذه قد اثار مادة غريبة كافية .

وحتى حين نسلم بعدالة هذا التفسير الذي يقوله رتشاردز نرى انه من المؤسف ان التعمق لم يكن ممكناً بحال لانه كان خليقاً ان يبدد التفاؤل السهل ، من اقتراحاته التي وضعها في سبيل اصلاح التعليم .

والشيء الوحيد الذي قد يسمح لقارئ هذا الكتاب بأن يحتفظ برشده ويبعض الامل في مستقبل الشعر هو النغمة المرافقة الثابتة التي تتلصقها في قراءات رتشاردز الدقيقة اللامعة . وهو لا يواجهنا بهذه القراءات مباشرة ولكنه يجعلها بعامية ، متضمنة ، خلال الاشارة الى تقريرات وتلميحات وردت في المسودات ، حتى ان القراءة المستوفاة للكتاب تجعل القارئ يحس عند النهاية بان مبنى الكتاب قائم على نوع من العملية الجدلية الحوارية . ورتشاردز على وعي تام بهذا المبنى الروائي لكتابه اذ يقول : « سأقدم قصيدة اثر قصيدة ، ساعماً للرأي المخالف الكامن عند اصطدام الآراء ، وللذوق والاعتدال ، بأن توجه هذا العمل » . وفي حالات قليلة نجده يتقدم بنماذج من قراءاته ليوضح نقاطاً لم يستطع معالجتها كتاب المسودات ، وتنجيء قراءاته كوشائع النور خلال الضباب الكثيف . ومن الامثلة النادرة تعليقه على بيت من احدى القصائد :

« يا انسجة فولاذية سخيقة [نسجتها] الشمس » :

« O, frail steel tissues of the Sun » إذ يقول :

Tissue — ولنبداً بالاسم — كلمة ذات معنيين اولهما « ثوب من الفولاذ » قياساً على « ثوب من الذهب » او « ثوب من الفضة » والصفة الفائزة المعدنية اللاعضوية في النسيج هي التي ربما كانت هامة . وثانيهما « رقيق ناعم شبيه بالشفاف » مثل الورق الرقيق .

Steel : مجاز من النوع الحسي ، وهو النوع الثاني عند ارسطوطاليس اي عند الانتقال من الفصل الى النوع ، فالفولاذ نوع خالص من معدن قوي يستعمل للدلالة على اية مادة قوية تستطيع ان تمسك وتجمع اجسام السحائب الممتدة . اما الايماء المستمد من لون « الفولاذ » فانه مناسب للمقام .

Frail : ترديد يصور مبلغ رقة « النسيج » والشفافية وما يؤشك ان يتمزق ايضاً لَوْهِيهِ .

Of The Sun : توازي قولك « الذي نسجته دودة القز »

اي نسيج من [لعاب] الشمس .

ان القيمة الهائلة في كتاب « النقد التطبيقي » لمي كلياً في المعلومات التي صورت لنا كيف يقرأ الشعر ناس نظن فيهم الكفاءة لذلك ، ثم كيف يضع رنشاردز قراءاته الخاصة في وجه قراءاتهم بعد ان يوسعها ويعممها . وهو ، من وجه أو آخر ، يقرّ بقلّة جدوى الاستحسانات في آخر كتابه ، وبقلّة جدوى كل نوع من التقريظ والاستحسان . ويقترح الكتاب تحسيناً من خلال التعليم ، أي بزيادة التجريب في الجامعة . ويجعل التفسير موضوعاً يدرس ، ويخلق « كرسي لصور الدلالات » شبيه بكرسي ادلر في « البيداغوجيا العلاجية » . ولكن المثل اللاتيني يقول : « من ذا

الذي يحمي الحماة ؟ - واقول : من ذا الذي يعلم المعلمين ؟ فان رتشاردز يدرك ان كتاب المسودات هؤلاء هم حتماً الذين سيعلمون الشعر في الجيل التالي ، ومن غير المحتمل ان يتغيروا أساساً بهذا الاختبار ، أو بالكتاب نفسه ، أو بكل كتبه مجتمعة . ان الحياة لتثبت ، باستمرار ووضوح ، ان العجز العام لاختبار الآثار الفنية ، بذكاء ونقد ، يمتد فيشمل المحترفين في ميدانهم نفسه كما يشمل آخرين نفترض فيهم الكفاية .

اما في مسألة الاعتماد على سمعة الشاعر ودرجته في الحكم فان هنري بير في كتابه « الادباء ونقادهم » يقدم لنا بعض القصص الممتعة ، فيسرد قصة نموذجية عن حفلة موسيقية يباريس اقامها ليزت سنة ١٨٣٧ وفيها ثلاثية ليتهوفن وواحدة لبكسيس ، وتبادل اسما الموسيقيين في البرنامج ، سهواً ، فصفق الجمهور ، وأكثره من المثقفين والعارفين بالموسيقى ، تصفيقاً صاحباً لقطع بكسيس واستمع الى قطعة ليتهوفن بقلة اكتراث ، او بما هو اسوأ من ذلك ، وعلق ليزت على ذلك بقوله :

« عندما عزفت ثلاثية ليتهوفن في الموضع الذي كان مخصصاً في الاصل لبكسيس ، وجدت عارية من الالهام عادية مملة ، حتى ان كثيراً من المستمعين غادر القاعة معلنا ان جرأة المسيو بكسيس في تقديم موسيقاه الى جمهور كان يستمع قبل لحظات الى احدى روائع ليتهوفن انما هي وقاحة صرف » .
واضاف ليزت يقول ان قطعة بكسيس لم تكن ، فحسب ، عادية . بل كانت تختلف في اسلوبها اختلافاً بيناً عن موسيقى ليتهوفن .

ومجمل القول ان كل ما يستطيع ان يفعله كتاب مثل « النقد التطبيقي » في طريق علاج الموقف الذي يعرضه هو انه يبرز موضع القراءة الدقيقة الدقيقة ، في غابة متكاثفة من القصور وقلة الكفاية العامة . اما العزاء الاكبر فهو في ان هذه القراءة نتاج جهد الجماعة ، لا الفرد ، الى حد ما ، وانها تشبه حقيقة ولدت من اجتماع عدة اخطاء ، ونستطيع ان نفترض

بان قراءات رتشاردز لا تجيء فحسب من خلال هذه المسودات ولكنها ايضاً مستوحاة مسهبة موجهة بهذه المسودات نفسها ، الى حد ما ، وانها لا تفرق عن وسائله في مؤلفاته الاخرى من حيث انها وليدة التكاثر والانتقاء . وواضح انه ليست هناك قراءة « صحيحة » لقصيدة . وانما هناك قراءات جيدة واخرى رديئة ، وان الجيدة تنشأ من بين قراءات رديئة كثيرة . وهنا يتضح ان الفضل العظيم لكتاب « النقد التطبيقي » ، ولكل مؤلفات رتشاردز بعامة ، في النقد الادبي الحديث ، هو في الدرجة الاولى فضل في الطريقة وعلم المناهج اكثر منه في المبادئ او في اقتراح الاصلاح . ذلك انه بايجاده اقتراباً من الظروف التجريبية يحقق لأول مرة وصفاً موضوعياً لكيفية قراءة الشعر على الحقيقة ، ويركز جهد النقد على ميدان قلّ خوضه فيه ، اعني ميدان النقل او التفسير الشعري او علاقة القارئ بالقصيدة . وحين يوجد اقتراباً ما من الظروف الجماعية فانه يحقق ايجاد وسيلة صالحة لتحسين القراءة وتحسين تلك العلاقة .

٣

لطالما عني النقد الادبي ، على شكل متقطع او مستمد من الخدس ، شأنه في ذلك شأن الوسائل الحديثة الاخرى ، بدور القارئ او الجمهور في عملية النقل الفني . فقد وضع كل من افلاطون وارسطوطاليس القواعد العامة ، عن ردّ الفعل عند الجمهور ، في مبدأيهما النفسيتين الاجتماعيتين المتعارضتين ، فقال الاول ان الفن مثير ضار للعواطف ، وقال الثاني انه عامل يساعد في تطهير العواطف ؛ ولكن لم يحاول واحد منهما ان يدرس جمهوراً معيناً وردّ الفعل عنده ، نحو آثار فنية معينة . وقد طور لونيغينوس بوضوح في كتابه « في الرائع » بالاستعمال اللغوي تلك التفرقة التي سماها مل من بعد « الدال » و « الضمني » حيث كتب لونيغينوس (ترجمة

ريس روبرتس) يقول : « ثم انك ولا بد على وعي بأن الصورة تخدم غرضاً عند الخطباء ، وغرضاً آخر عند الشعراء ، وان سييل الصورة الشعرية ان تأسر ، وسييل الخطابية الوصفُ الحَيُّ » . وهذه تفرقة اساسية لكل دراسة تناول التجزئة الفنية عند الجمهور ، ولكن لونجينوس وقف بها عند هذا الحد ولم يتجاوزه . نعم انه يقترح من بعد في الكتاب نفسه عدداً من الوسائل التي تنتج تأثيراً في الجمهور ؛ وحديثه بخاصة عن « الالتفات » في مخاطبة الجمهور نموذجي حقاً . وبعد ان يقتبس سطرأ من هيرودوتس ، يتحدث فيه عن اعمال البطل في ضمير المخاطب لا الغائب ، يقول :

اتبصر ، يا صديقي ، كيف يقودك في الخيال خلال ذلك العالم ويجعلك ترى ما تسمع . وكل هذه الاحوال من الخطاب المباشر تضع السامع في قلب المشهد ، وهكذا هو الحال حين يبدو انك تتحدث لا الى الجماء الغفير ، بل الى فرد واحد .

« ولكنك يا تيديدس — ما كنت تعرفه ، ذلك الذي قاتل

البطل في سبيله » (الياذة ٥ : ٨٥)

انك ستجعل سامعك اكثر استثارة وتنبيهاً ، مفعماً بالمشاركة الحوية ، اذا ابقيته مستيقظاً بكلمات مخاطبه بها .

ولعل اول اعتراف رسمي بالحاجة الى دراسة الجمهور دراسة نفسية انما كانت في القرن الثامن عشر ، وبلغت ذروتها في مقال إدمند بيرك « في الرائع والجميل » ؛ يقول جون مورلي :

كان ذلك توسيعاً قوياً للبدأ الذي وضعه اديسون ، قبل زمن غير بعيد ، في تردد واستحياء ، وهو ان نقاد الفن يفتشون عن المبادئ الفنية في غير موضعها الصحيح ، ما داموا يقصرون تفتيشهم على القصائد والصور والحفر والتماثيل والمباني

بدلاً من أن ينظموا أولاً العواطف والقابليات الانسانية ، التي يلوذ بها الفن . وكانت معالجة اديسون عابرة اديبة صرفاً ، اما بيرك فانه عالـج موضوعه بحساسة على اساس من السيـكولوجيا العلمية التي كانت في متناوله حينئذ . وان الاقتراب من هذا المبدأ من الناحية السيـكولوجية معناه احداث تقدم واضح فـذ في طريقة البحث الذي اضطلع به .

ان بيرك حين اخذ يستقري الفن في مجال الجمهور كان يطبق عملياً نظرة تمت خلال القرن الثامن عشر وهي ان النقد يفيد إذا قلل الفروض واكثر من المعلومات . ولقد كتب جونسون في « الجواب » يقول : « ان من مهمة النقد ان يقيم مبادئ ، لكي ينتقل الرأي الى دائرة المعرفة » . وفي القرن التالي اضاف كولردج مظهراً علمياً آخر وهو « التجريب » ، وكأنما كان في « السيرة الادبية » يردد صدى جونسون (حين قال ان غاية النقد ان يقيم « مبادئ الكتابة ») . وقد لحظ كولردج نقطة اسهب رتشاردز من بعد في ابرازها في « النقد التطبيقي » وهي التباين الواسع وعدم الثبات اساساً في استجابة الجمهور للشعر (هي عند كولردج الاستجابة للاناشيد الغنائية Lyrical Ballads من نظم وردزورث) ، فكتب يقول :

انا مغرئ بأن اعتقد ان هذا التقدير لا يشذ كثيراً عن الصواب اعتماداً على الحقيقة الملحوظة التالية التي يستطيع ان اقررها حسب معرفتي وهي ان مثل هذا الحكم العام قد قال به اشخاص متباينون كل على قصيدة غير الاخرى . ومن بين هؤلاء الذين أغلبي من تقدير صراحتهم وحكمهم انذكروا بوضوح ستة ، عبرت اعتراضاتهم عن هذا المغزى نفسه ، مقررّين في الوقت نفسه ان كثيراً من القصائد قد منحهم متعة

عظيمة . ومن الطريف ، وان بدا غريباً حقاً ، ان ما عدّه
احدهم ممقوتاً عدّه الآخر ابياته المفضلة . وانا حقاً مقتنع
بيني وبين نفسي انه لو امكن ان تطبق هذه التجربة على هذه
المجلدات مثلما تم في القصة المشهورة عن الصورة ، لكانت
النتيجة مماثلة ، واذن لرؤيت الاجزاء التي نثرت عليها البقع
السود امس ، بيضاء ناصعة في اليوم التالي .

وحين كان كولردج يضع القاعدة النظرية التي قد تتطور الى التجريب
الموضوعي على القارئ ، انتج دي كونسي عدداً من الدراسات المتميزة
بقوة الاستبطان والاستبصار ، عن رد الفعل عند القارئ ، وخير امثلتها
المعروفة مقال له عنوانه « في قرع الباب في ماكبث » وهو ما سينمو
من بعد ليكون ابحاثاً نفسية تحليلية في الميدان نفسه . وفي هذا المقال بدأ
دي كونسي بمشكلة عدم التناسب الذي لا يجد له تفسيراً في الاستجابات
التي كان يثيرها دق الباب في نفسه (وهي بالدقة نفس المشكلة التي ابتداءً
منها ارنست جونز بحوثه في هاملت بعد قرن من الزمان) . يقول دي
كونسي :

منذ ايام طفولتي احست دائماً بحيرة عظيمة ازاء احسدى
النقاط في ماكبث ، وهي ان قرع الذي يتلو مقتل دنكان
يثير اثرأ في مشاعري لا استطيع الافصاح عنه . وكانت النتيجة
ان ألقى هذا على حادث القتل رهبة خاصة وعمقا في
الخشوع . ومع ذلك فهما حاولت باصرار ان يحيط فهمي
هذا الامر ، فاني لم استطع ان ارى لم يحدث لديّ مثل هذا
الاثر .

وبعد ان يجري متبعا البحث الاستبطاني ، يخرج يجواب (اما القول
بانه ليس الجواب الصحيح وان اجوبة اخرى مرضية قد وجدت منذ

عهدئذ فلا يقلل من رجاحة ما توصل اليه دى كوني من طريق منهجه في البحث) .

وخلال القرن التاسع عشر تطور الموروث المنحدر عن كولردج الى اختبارات تجريبية عامة في مجالات كانت تعد من قبل حرما مقدسا للظن والتخمين . ومن نماذج ذلك اختبار جالتون لتأثير الصلاة ، وان كان هذا مثلاً مضحكا (لقد اشار اليه رنشاردز مراراً باستحسان) ، فقد قرر جالتون ، وهو محق فيما قرره ، ان الصلوات التي تقام من اجل حياة الحكام واطفال القسس اكثر من التي تقام لغيرهم ، وفحص الاحصاءات عن مدى اعمارهم (فوجد انها قد تكون في متوسطها اقصر من غيرها ، ولكن ذلك لا يؤيد الظن بأن الصلاة ضارة) .

اما الآراء التي تعرف في القارة الاوروبية باسم « علم الجمال الانجليزي » وهي الجماليات الفيزيولوجية عند كل من هربرت سبنسر وغرانت ألن والتي تؤسس التجربة الجمالية فيها على رد فعل جسماني ، فقد تطورت في المانيا اساسا الى مدرسة علماء الجمال التجريبيين ، ومؤسسها غوستاف فخر ، بدأ بالاختبار التجريبي على فرضية ادولف زايسنغ القائلة بأن اقسام « القطاع الذهبي » (وفيها ان نسبة الوحدة الصغرى الى الكبرى كنسبة الكبرى الى الكل) تتمتع الى حد الاملال . اما تجاربه المؤيدة لهذه الفرضية والتي تحدث عنها في كتابه « علم الجمال التجريبي » Experimental Aesthetics فانها قدمت للناس الطريقة التجريبية ، بما فيها من نص على الكم ، وخلقت بعامة معالجة عن طريق المختبر لدراسة رد الفعل عند الجمهور . ثم ان فون هامهولتز في كتابه « احساسات النغم » Sensations of Tone اقام علم جمال الموسيقى على اساس قوي من الطبيعيات والفيزيولوجيا . غير ان محاولات بعض الباحثين امثال إ. ف بريك وإيوالد هرنغ ثم من بعدهم ممن اجرؤوا نفس التجارب على التأثيرات الممتعة للالوان ومجموعاتها لم

بحوزوا مثل ذلك النجاح . (مع اننا يمكن ان نفترض اننا في النهاية سيكون لدينا حتماً طبيعيات انسجام الالوان مقنعة كافية في معالجة الصور الكبرى ، كفاية طبيعيات الصوت الموسيقي في مجال المؤلفات الموسيقية الكبرى) ؛ وقد رسم فلهم فندت تلميذ فخر في كتابه « علم النفس الفيزيولوجي » Physiological Psychology الخطوط الكبرى للتطور المقبل في علم الجمال التجريبي ، وقد تعترض ان في هذا الاتجاه (مثلاً يحاوله الجشطالتيون فيما يحتمل) يمكن الامل الذي نحمله في انفسنا للحصول على مجموعة من المعلومات العلمية عن ردود العقل عند الجمهور ، ولعله علم الجمال الموضوعي الوحيد الاصيل الذي قد نبغته ذات يوم ، هذا على الرغم من ضروب من الاهمال في المعالجة كالحديث الدارج عن ردود فعل « احشائية » نحو الصور وجنون « عرض الذات » .

ومثل هذه الحركة تطور في فرنسا على مدى أضيّق . ففي ١٨٨٨ نشر اميل هنكن « النقد العلمي » La Critique Scientifique فأسس به علم « السيكولوجيا الجمالية » ، وعرف الادب بانه « مجموعة رموز مكتوبة يقصد منها ان تنتج عواطف غير فعالة » ، ثم طور جهازاً مدهشاً من المصطلحات ونُظّم التصنيف ، استمدته من العلوم الطبيعية ، من أجل ان يعالج الاثر الفني ، على انه اولا تعبير عن مؤلفه ، وثانياً من حيث اثره في القارئ ، وقد كانت اهدافه وأساليبه رصينة الا انها ، نوعاً ما ، نشأت قبل اوانها ، غير ان النتائج التي حصلها في تطبيق المبنى على الادب في مجلدين بعنوان « دراسات في النقد العلمي » Études de Critique Scientifique في السنتين التاليتين لم تكن ناجحة تماماً . وواضح ان كثيراً مما أداه هنكن يعد سلفاً لما أداه رتشاردز ، وكان له أثر عظيم في نقاد يذهبون مذهب التحليل النفسي مثل شارل بودوان . بل يبدو انه أثر في إناس لم يكن تأثير النقد العلمي ليلغهم مثل ريميه دي غورمونت فهذا الناقد على الرغم

من الانجاء الجمالي الخالص في نظرياته ، قد استمد كثيراً من كل من الطبيعيات والفيزيولوجيا ، وكان على وشك ان يكتب ذات يوم كتاباً اسمه «عالم الكلمات» The World of Words ، ليحزم ان كان للكلمات معنى - أي قيمة ثابتة - وهذا ما يوحي كأنه ذو علاقة «بمعنى المعنى» في القصد ، على اقل تقدير .

وتناول عدد من النقاد المعاصرين - الى جانب رتشاردز - واحداً او آخر من مظاهر هذا الموروث ، اما محاولين أشكالا من تجارب المختبر في ميدان النقد ، أو دارسين لعملية النقل وردود الفعل عند القراء ، بعون من وسائل فنية اخرى . وقد تقدم البحث (انظر الفصل عن مود بودكين) في تجارب مود بودكين في الاستبطان عند القارئ وحديثها عن الاستجابات الاستبطانية عند نفسها ، وفي تجارب الدكتور ورتام عن استبطان الاديب . ولعل أكثر تجربة على طريقة تجارب المختبر ، مدهشة في عالم الادب ، قام بها سيكولوجي من جامعة كولومبيا اسمه فردريك ليان ويلز وكتبت في «محفوظات السيكلوجيا» Archives of Psychology آب (اغسطس) ١٩٠٧ بعنوان «دراسة احصائية في الجدارة الأدبية» فقد جمع الاستاذ ويلز عشرة من الطلبة الخريجين في الادب الانجليزي بكولومبيا وسألهم ان يرتبوا عشرة ادباء اميركيين حسب جدارتهم - وهم : بريانت وكوبر وإمرسون وهوثورن وهولز وآيرفنج ولونجفلو ولوول وبو وثورو - على أساس عشر صفات وهي : السحر والوضوح والرخامة والصقل والقوة والخيال والاصالة والتناسب والتعاطف والسلامة ، وعلى حسب ترتيبهم قدر المنازل الادبية الاميركية ، فكان الترتيب : هوثورن في المنزلة الاولى يليه بالترتيب : بو وإمرسون ولوول ولونجفلو وآيرفنج وبريانت وثورو وهولز وكوبر .

وقد مضت كلية المعلمين بكولومبيا قدماً بموروث التجريب والقياس

الادبي ، دون ان تساوي ويلز في تفردة وشذوذه ؛ ونذكر هنا بضعة امثلة من الكتب الكثيرة التي الفت في هذا المضمار ومنها مونوغراف اصدارها الان ابوت وم . ر . تراپوسنة ١٩٢٢ قبل صدور « النقد التطبيقي » بعنوان « مقياس القدرة في الحكم على الشعر » A Measure of Ability to Judge Poetry ؛ وتتألف تجربتهما - وهي متفردة في براعتها - من اعطاء كل واحد من المختبرين ، قصيدة مع ثلاث صور نثرية منها على النحو الآتي : واحدة مشمولة بالعاطفية ، وواحدة مطبوعة بطابع نثري بعيد عن الشعر ، وثالثة تعتمد نأثرها ان يضع فيها أخطاء ، ثم عمل جداول من المفاضلة التي اجروها ، وجاءت هذه قائمة الى جد ما . وقد قام مورنمر ادلر في اطروحته للدكتوراه بتجربة شبيهة بهذه مستعملا موسيقى كان قد هتجنها في عيئه ، بطرق لينة ، موسيقي محترف . ونشرت هيلين هارثلي سنة ١٩٣٠ سجلا عن تجربة اخرى على هذه الخطوط نفسها في مونوغراف عنوانه : « تجارب في القراءة التفسيرية للشعر من اجل مدرسي الانجليزية » . وفي سنة ١٩٣١ ظهر بالالمانية كتاب « بناء علم اجتماع للذوق الادبي » The Sociology of Literary Taste للفن ل . شكلنغ ونشر بالانجليزية سنة ١٩٤٤ وهو محاولة في نوع آخر من المعالجة العلمية . وهذا الكتاب موجز جداً وهو اكثر بقليل من تاريخ ادبي مختصر يعمم القول في تغير الدرجة الاجتماعية للفنان ومعايير الفن والذوق في العصور الحديثة . وقد يوحى ببعض خطوط البحث التي تجعل من الممكن حقاً ايجاد علم اجتماع للذوق الادبي لان فيه دراسة تفصيلية للتغيرات في الجرائد والمجلات ، « وبحسباً في آراء جماعات خاصة ومهن خاصة » واختباراً للاحصاءات عن بيع الكتب بما في ذلك ارقام : عن اعادة الطبع لنماذج الادب القديم ، واستطلاع لشتون الاعارة في المكتبات ونوادي الكتب والجماعات القارئة . وقد هباً شكلنغ مثل هذه الدراسة او السلسلة من الدراسات في خياله ، على نحو

غير علمي ، ثم اعلن عما « تدل عليه » والحق ان كتابه ليس اكثر من مخطط لعلم مقترح ، وهو مفيد وان كان نزرأ يسيراً ، وبعض استبصاراته وحديثاته فذة اطلاقاً ، غير ان شكله لا يملك مجموعات من المعلومات ، ولا سجلات تجريبية تسنده في عمله ، فان كان قد صدر مؤلف في هذا المجال منذ عهدئذ فلا علم لي به (دون احتساب زخارف علم الاجتماع قامت السيدة ليفز بدراسة للذوق الادبي أعلى شأنًا ، معتمدة كثيراً على رتشاردز ، في كتابها « القصص والجمهور القاريء » .)

وهناك محاولة معاصرة اخرى لدراسة مظاهر النقل في الادب علمياً وميدانها هو حقل السمانيات الواسع (علم اسسه في شكله الحديث رتشاردز وأوغدن) ، وتظهر على شكل خاص في الجهود الطامعة عند اصحاب المنطق الوضعي ، وهي جماعة بصر رانسوم وتيت وويلرايت على انها تحمل افكار رتشاردز الاولى حتى تبلغ بها نتائجها المتضمنة ، وان لم يكن ذلك عن رضى رتشاردز . ويتزعم هؤلاء المناطقة الوضعيين كل من رودلف كرنب وشارلس و . موريس وهم بسبيل خلق « موسوعة انمية في العلم الموحد » متسلسلة (اي يحاولو ، كما يقول رتشاردز ان « يحوروا بالمنطق الى القواعد الاساسية للغة كاملة ») وقد طوروا « سمانيات » في ميدان « لغات الدلالات والرموز » الارحب ، اي العلم الشامل للدلالات وتفسير الدلالات . وطبيعة هذا العلم ومشتلاته بعامة خارجة عن حدود أهدافنا في هذا الكتاب ، وعلى اية حال أكاد لا اجدني كفواً لشرحها ، ولكني اقول ان مؤلفي هذه الموسوعات الجديدة ، في سياق محاولتهم ان يستغرقوا ويشكلوا المعرفة الانسانية من جديد ، قد وقفوا حتماً ضد الشعر وقد ألع آرثر ميزر ، بظرف لا يخلو من جور ، الى ان مشتلات بحث موريس في « الدلالة الجمالية » في كتابه « اسس نظرية الدلالات » Foundations of the Theory of Sign انما هي معالجة للشعر على انسه

« نوع لطيف من الجنون » . ثم حاول موريس في مقالين آخرين متأخرين وهما : « علم الجمال ونظرية الدلالات » المنشور بمجلة « العلم الموحد » . Journal of Unified Science العدد الثامن ١ - ٣ و « العلم والفن والتكنولوجيا » المنشور بمجلة كينبون خريف ١٩٣٩ - حاول موريس فيها ان يوجد زاوية يمكن للشعر ان يأوي اليها شرعاً . ويذهب موريس الى ان المقال الجمالي هو شكل أولي من المقال ، وانه يتضمن ، في المقام الاول ، الوظيفة التركيبية للغة : وانه مخصص اولاً وقبل كل شيء « لابرار القيم بشكل حيوي » ثم « مادام الاثر الفني ايقونية [صورة] لا تقريراً ، فالمقال الجمالي غير قاصر على الدلالات التي يمكن التأكد من صدقها » . اي انه لا يدرس الا من طريق الثبات الداخلي لا من طريق الدلالة . ويبدو ان هذا الموقف لا يتغير في كتابه الاخير « الدلالات واللغة والسلوك » Signs, Language and Behaviour ويبدو ان كرنب ايضاً لم يراجع موقفه الذي اتخذه عام ١٩٣٤ ، في كتابه « الفلسفة والتركيب المنطقي » Philosophy and Logical Syntax ، وذهب فيه الى أن الشعر الغنائي مضارع للضحك ، أي انه شكل من التعبير العاطفي . ولما كان المناطقة الوضعيون حتى اليوم قد زكوا أمثلة معينة في المثال الجمالي دون ان يدرسوها ، فليس لنا إلا ان ننتظر بصبر ، لنرى المشتلات النقدية في هذه النظرة الممتعة . اما السمانتيون الذين يدرسون المسائل العامة تحت توجيه كورزبسكي فيبدو انهم ، من الناحية الاخرى ، قد أسقطوا الشعر عموماً من كيان دراستهم ، مع ان كورزبسكي يلحظ في أحد المواضع من كتابه « العلم والرشد » Science and Sanity أن الشعر قد « ينقل من القيم الخالدة أكثر مما يستطيعه مجلد كامل من التحليل العلمي » . فاذا مضينا في عرض الشعر موضوعياً توصلنا الى الآلية بمفهومها الحرفي ، وهي ايضاً موجودة ، فقد اشار عدد من النقاد ، ومن بينهم

عزرا بوند ، اشارات غربية الى آلة اخترعها الحبر روسيلو لقياس فترات الاصوات المنطوقة . وسواء اكانت هذه الآلة هي « الكيموغراف » ، وهي آلة للغاية نفسها تستعمل في مختبر الصوتيات بالكلية الجامعية بلندن ، او لم تكن ، فامر لا ادريه . وعلى اية حال لا معرفة لي باي مؤلف منشور ، مومن على آلة روسيلو ولكني اعلم ان ل . أ . زوننشايين وهو استاذ كلاسيكي^١ نشر « ما الايقاع ؟ » *What is Rhythm* سنة ١٩٢٥ على اساس النتائج التي استنبطها من الكيموغراف ، وتشمل فهرستا يعطي نتائج كمية توصل اليها في قياس تجريبي للمقاطع ، وكان يعمل بالاشتراك مع علماء في الاصوات محترفين . ونظريات الاستاذ زوننشايين مشتقة تجريبياً من هذه النتائج وهو يقدم التعريف التالي اساساً لعلم موضوعي في الازان اذ يقول « الايقاع هو خاصية التابع لاحداث ، في زمان ، تنتج في عقل المشاهد انطباعاً عن التناسب بين فترات الاحداث الكثيرة او مجموعات الاحداث ، التي تتألف منها المتواليات المتسلسلة » . وقد نقد رتشاردز هذا التعريف نقداً معقولاً في ملحق على « النقد التطبيقي » من حيث ان زوننشايين قد عالج هذه العناصر وكأنها امور في النظم نفسه لا انها اعمال في الانسان الذي يقرأ النظم او الذي يلقيه امام الكيموغراف ، ومن حيث انه ادرك انها ظواهر سيكولوجية لا طبيعية ثم لم يعالجها المعالجة الكافية لشيء سيكولوجي ، فيوضح كيف انها مرتبطة ارتباطاً لا انفصام له ، المعنى الشعري . وعلى الرغم من هذا الميل الميسر لمعالجة كل شيء مسجل على الآلة ، وكأنه في النتيجة موضوعي ، وقياسه ممكن تماماً ، فان كفاءة الكيموغراف وما شابه من آلات لدراسة الازان كما هي في حالي الشعر والنثر ، تبدو اساسية جداً^(١) .

(١) في مجال آخر نجد المذيع طليمة في القياسات الآلية لرد القمل عند الجمهور بمبتدعات مثل الاوربيتر وآلة لقياس الصوت « Reactocaster و Program Analyzer و Gag Meter »

بقيت وسيلة ايجابية لدراسة رد الفعل عند القراء تستحق الذكر لانها على الطرف الثاني من الكيموغراف وهي حدس جورج اورول اللبيق اللذي عن الثقافة الشعبية ، في مقالين نشرهما في « ديكنز ودالي وغيرهما » Dickens, Dali & Others ومما « اسبوعيات الاولاد » و « فن دونالد مكجل » ويطور اورول وسيلة من الحدس الصرف لدراسة الآثار الاجتماعية لكل من المجالات النافهة المخصصة للمراهقين والبطائق الهزلية . وطريقته تكاد تكون عكساً مباشراً لطريقة رنشاردز ؛ كلا الرجلين مهم بآثار العمل الفني في القارئ ، ولكن رنشاردز يتجه بالتالي نحو القارئ ، ويتجه أورول الى الاثر الفني . ويبدأ أورول في « اسبوعيات الأولاد » بالحديث عن محتويات الدكان الصغير الذي يملكه بائع الصحف في أي مدينة انجليزية كبرى ويلحظ ان « محتويات هذه الدكاكين لعلها خير شيء قريب المتناول لبيان ما يشعر به جمهور الشعب الانجليزي وما يفكرون فيه » ثم يركز الحديث على « اسبوعيات » الاولاد التي تباع بينسين و « المصورات المفزعة » ذات البنس ويؤرخ لها ويتحدث عن توزيعها وأثرها وعن محتوياتها باسهاب ، ويطلق يده في الاقتباس . ثم يصنع تخمينات بارعة عن القراء وحياتهم وعقولهم ، وما تصفه المجالات من أجلهم ، وما الدوافع والحاجات التي ترضيها لديهم ، لكي تكفل لنفسها انتشاراً وقبولاً ، كل ذلك بدراسة متأنية لاعمدة المراسلات والاعلانات والمحتويات الاصلية للمجلات . ويعد عالماً كاملاً من الاوهام ويستكشف مضموناتها الاجتماعية والسياسية بتفصيل ، والقطعة حقاً مؤيدة بالوثائق بعناية ، واسعة الاطلاع ، وهي دراسة جد قيمة سيكولوجية اجتماعية لنموذج من الادب التجاري كما ينظر اليه من زاوية القارئ .

= ومن كان من القراء ذا صبر على تحمل هذه لتسجيل واحصاء وتقييم الاستجابات الدقيقة عند المستمعين لتجارهم الجمالية فانه يحال الى مقال بقلم توماس وايتسايد في الموضوع منشور بمجلة « الجمهورية الجديدة » ايار (مايو) ١٩٤٧ .

وتشبهها في هذا مقالته « فن درنالد مكجل » وان كانت دراسة - اقل طموحاً - للبطائق الخزلية ؛ ويصنع فيها أورول جداول لموضوعات البطاقات ثم يدرس النزعات الاجتماعية وانعكاسات الواقع الاجتماعي وراءها . ومن الصعب ان نقول اعتماداً على هاتين القطعتين الممتازتين ان كان هذا المنحى النقدي يمكن ان يطبق على الادب الرفيع والفن ولكن لا ريب في انه قيم في هذا المجال الادنى الذي اختاره أورول .

٤

يبدو ان رتشاردز قد وجه التفاتاً ضئيلاً الى من سبقه في الموروث التجريبي ودراسة الجمهور ، ويبدو ان بحوثه ، حتى حين تعيد في اساسها دراسات سابقة ، لا تكثرث بالسوابق وانما هي تولدت عن منطق التطور في تأليفه . اذن فان دينه المعين الذي استمده واعياً عامداً ، يعود الى عدد قليل من المفكرين السابقين ، واكثرهم نسبياً فلاسفة متفردون في آرائهم او ادباء متفلسفون ، واهم هؤلاء صمويل تيلور كولردج ، فتأثيره في رتشاردز مثل ساطع على لقاء فكرين عبر قرن من الزمان وعلاقتها شاملة معقدة ، دقيقة احياناً الى حد ان تغرينا هنا بالمرور بها عابرين ، ولكن على اية حال هنالك كتاب ممتاز يوضحها ، اعني كتاب رتشاردز « رأي كولردج في الخيال » ؛ وتطور كتب رتشاردز من حيث علاقته بكولردج يشبه ان يكون سجلاً لقصة حب ، ففي اول كتابه « اسس علم الجمال » لا يذكر كولردج الا باقتباس رأي له « صوفي » في الجمال ، بشيء من الاحتقار ، وفي « معنى المعنى » لا يبدو كولردج الا صاحب تقرير ، بعيد التحليق ، عن الفن . اما في « المبادئ » فبعد عدد من المرات يذكر فيها شعر كولردج يروّع القارئ فجأة حين يجد اشارة الى « الفصل الرابع عشر » في « السيرة الادبية » : « تلك الحجرة المقعنة بحكمة مهمة والتي تحتوي الماعات نحو نظرية شعرية

أكثر من سائر ما كتب في ذلك الموضوع ؛ وخلال باقي الكتاب يلتقط رتشاردز « لمحات لا تقدر بثمن » « لمحات مضبوطة » وما أشبه من « السيرة الذاتية » وبخاصة فكرة كولردج عن الخيال وهي « اعظم يد لكولردج في النظرية النقدية » و « من الصعب ان نضيف اليها شيئاً » . وفي الوقت نفسه يؤكد رتشاردز اخذه بأسباب الحيلة فيقول :

ان لام وكولردج - كناقدين - بعيدان جداً عن ان يعدا عاديين ؛ ومع ذلك فهما ذوا خصب شاذ في كثرة ما يوحيان به ؛ واستجابتهما كثيراً ما تكون خاطئة ، حتى حين تكون ذات طابع الهامي ؛ وفي مثل هذه الاحوال لا نتخذهما مقياس نسعى لبلوغها ، ولا نحاول ان نرى باعينهما ، بل نتخذهما بدلا من ذلك وسيلة تؤدي بنا الى طرق مباحنة في معالجة الآثار الفنية التي تميزا وأغربا معاً في معالجتها .

ثم تطور في كتب رتشاردز اللاحقة احترام متزايد لكولردج (بلغ حداً نفى ما جاء في الاقتباس السابقة) مع استغلال متزايد لآرائه فيبدأ كتاب « القواعد الاساسية في التفكير » وينتهي باقتباسات من كولردج . حتى اذا كان كتاب « رأي كولردج في الخيال » وهو دراسته المطولة عن هذا الناقد ، كان تقدير رتشاردز قد ارتفع الى حد ان يرى في كولردج مؤسس « علم تطور معاني الكلمات » وعبقورية شاسعة الابعاد حتى لو ان افكاره في الشعر والتفسير واللغة والعقل ، « استخلصت » ووسعت وترجمت الى مصطلح حديث ولو انه « اعيد تفسير » آرائه الميتافيزيقية اذن لكان قسم كبير من مصاعب رتشاردز ومصاعبنا . وفي الكتب التالية اصبح يقتبس من كولردج وكأنه « المعلم الاول » نفسه . وقد زعم رانسوم في كتابه « النقد الجديد » ان كولردج « الناصح الامين » لرتشاردز قد « تمثل » رتشاردز « مثلما يقال عن الصينيين انهم يتمثلون

الفائحين، لا العكس، فحوّله من المنطق الوضعي الى ايمان بالوظيفة العرفانية للشعر ، وهكذا . وربما كان الاصول ان يقال ان رتشاردز حين ابتعد عن فلسفته الوضعية الصارمة الاولى وجد ان كولردج عن لسانه ينطق .

ولعل المصدر العظيم الوحيد بعد كولردج لا فكار رتشاردز هو جرمي بنثام وقد يكون هذا من اثر اوغدن الذي كتب كتاباً واحداً عاماً عن بنثام وحقق نظريته في الادب التخيلي ولكن لعل الاشبه برتشاردز انه انجذب شخصياً الى بنثام لا ريب . ولا لكون بنثام رائداً في التحليل اللغوي : انياً لان الفلسفة النفعية قريبة الشبه من نظرية رتشاردز السيكلوجية في القيم ، كما يوضح ذلك رتشاردز نفسه في « المبادئ » . ويسمي رتشاردز نفسه في « رأي كولردج في الخيال » ، « بنثامي » الاتجاه ويقوم بمحاولة بارعة ، متبعاً مقال جون ستيوارت مل « مقال عن كولردج » ليوثق بسين الفلسفتين ، ويبعد تفسير مثالية كولردج من زاوية مادية بنثام محاولاً أن يجد كما ألمح مل « حاجة طبيعية أو شيئاً تحتاجه الطبيعة الانسانية ، بحيث يكون هذا المبدأ ، الذي هو محط البحث ، مناسباً لاشباعه » . وينقل رتشاردز عن مل قوله :

من استطاع ان يحكم مبادئ الاثنين ويجمع بين اساليبهما تملك ناصية الفلسفة الانجليزية كلها في عصره . كان كولردج يقول ان كل شخص فاما ان يولد افلاطونياً أو أرسطوطاليسياً؛ وقد تؤكد القول ، على طريق المشابهة ، بأن كل انجليزي في العصر الحاضر هو في حقيقته ، إما ان يكون بنثامياً أو كولردجياً ، وانه يؤمن بآراء في الاحداث الانسانية لا تثبت صحتها بالبرهان إلا على أساس من مبادئ بنثام أو كولردج .

ثم يضيف قوله :

إن ما قاله مل لا يزال صائباً وإن كنا نستطيع ان نغير التسمية فنقول « إما أن يولد مادياً او مثالياً » وقد نجد من يقول ان هذين النموذجين لنظرتين تبدوان متعارضتين ، يكمل أحدهما الآخر ، أي انهما في تاريخ الفكر كان أحدهما يعتمد على الآخر ، حتى ان موت أحدهما كان يؤدي الى موت الثاني لعجزه عن التمثل وحده . وانه مثلاً ان الزفير ليس الا وجهاً واحداً من شقي عملية النفس ، فكذلك هاتان الفلفتان في عدائهما الازلي هما عملية من النقد الذاتي ضرورية بشقيها . ولكن بما ان التخلي عنهما معاً معناه العقم عن تأدية اية نظرة او فكرة فان التعارض يستدعي اختياراً موقفاً فيما بينهما . فانا اكتب كماديّ يحاول ان يفسر لكم منطوقات مثاليّ متطرف ، أما انتم ، فهما يكن منهيكم ، بالفطرة أو اكتساباً * ارسطوطاليسين كنتم أو افلاطونيين ، بنثاميين او كولردجيين ، ماديين او مثاليين ، فعليكم ان تعيدوا تفسير ملاحظتي بدوركم مرة اخرى .

وهناك مفكران آخران طبعا اثرهما اساساً على رتشاردز وان لم يشر اليهما الا قليلا منذ « معنى المعنى » وهما الفيلسوف الاميركي المهمل شارلس ساندروز بيرس والانثروبولوجي برونسلاف مالينووسكي . ففي « معنى المعنى » يلحظ المؤلفان انه كان في مقدور بيرس ان يحل قبلهما مشكلة المعنى لو لم يصدده « الفقر » عن ذلك ، ويلخصان في الملحق ما حققه من درس عجيب في الدلالات وتقسيمها الى عشر طبقات . وقد استفنى رتشاردز عن مصطلحات بيرس في تصنيفه للدلالات ، ولكنه استفاد كثيراً من التشكير الكامن وزاءها (كما فعل بعض اصحاب المنطق

الوضعي ايضاً ، الذين استعاروا مع هذا شيئاً من المصطلحات) ، وعرف بيرس في « القواعد الاسامية في التفكير » ، بأنه « حجة عظيم جداً » .

واقتبس المؤلفان في « معنى المعنى » ايضاً من مؤلف مالىنوسكي عن السحر الكلامي بين قبائل التروبريانند وجعلوا ذيلاً لكتابهما مقالة مالىنوسكي في « مشكلة المعنى في اللغات البدائية » وكتبوا عنها هذا التوضيح .

المؤلفان مدينان للدكتور مالىنوسكي ديناً جدياً خاص ، فعودته الى انجلترا بينا كان كتابهما في المطبعة ، مكتنهما من ان يستمتعا بتأملاته التي قضى فيها السنين الطوال كشتغل في الاثنولوجيا ، في المنطقة الصعبة الواقعة بين اللغويات والسيكولوجيا . هذا وان جمعه المتفرد بين التجربة العملية وتمكنه التام من المبادئ النظرية ، يجعل موافقته على كثير من النتائج الثورية التي توصلوا اليها مشجعاً بوجه خاص . اما الاسهام الذي جاد به قلبه وارفق بالكتاب ذيلاً عليه فسوف يكون ، حسبما يشعر المؤلفان ، قيماً لا للاثنولوجيين : فحسب ، بل لكل من لديه اهتمام حي بالكلمات واوجدها .

ومقالة مالىنوسكي نفسها وثيقة بعيدة الشأن وكان لاحدى الافكار التي قدمتها أعني « المشاركة الاجتماعية » ، Phatic Communion (اي ذلك المظهر من اللغة الذي لا يتميز بشيء إلا انه يشد اواصر العلاقة بين

المتكلم والسامع) . اثرأ بعيد المدى . حتى ان الرأي النقدي الذي عرضه رتشاردز في « رأي كولردج في الخيال » ناظراً الى ان التقييم النقدي هو في اوسع حدوده « مشاركة اجتماعية . » ليس الا فكرة مالىنوسكي في صورة جديدة من السبك .

اما العلاقة بين رتشاردز وديوي فانها تمثل مشكلة واقعية ، فهويقتبس من ديوي - عابراً - مرة واحدة ، حسبما يتأدى اليه علمي ، في « معنى المعنى » ويذكره باحتقار في « الاساسي في التعليم » ولم يقدم اي اعتراف يدل انه على معرفة بمؤلفات ديوي وآرائه (واذا كان غير عارف به فذلك شاهد محزن آخر على ميل عند اكثر المقروئين من النقاد الانجليز - وكودول مثل آخر - ميل للاستخفاف بالفكر الاميركي المتميز) . اما أوغدن من الناحية الاخرى فقد كان جاداً في الاقتباس من ديوي منذ عهد مبكر يعود الى عام ١٩٢٦ في « معنى السيكلوجيا » ومن المشكوك فيه الى حد بعيد ان يكون رتشاردز قد جانب الاحتكاك بأفكار ديوي ، وهو الذي عاش سنوات في اميركة ، وله اهتمام خاص بالفلسفة ، كما ان ديوي القى حيثنذ محاضرات جفورد في ادنبره . وعلى اية حال فقد تقدم القول بأن اكبر اسهام اساسي لرتشاردز في كتاب « مبادئ النقد » ، اي النظرة التي احدثت ثورة نقدية وبها بدأت الحركة الجديدة ، وهي ان التجربة الجمالية مثل اية تجربة انسانية اخرى - انما هي اعادة - في قالب جديد - لنظرة تميز بها ديوي في الفكر الحديث . فننذ سنة ١٩٠٣

• يعني مالىنوسكي بهذا ان شخصاً ما قد يتحدث الى آخر في نوع من الثروة ويوافق على هذا بداهة ويرفض ذاك ويفضي بأراء خاصة عن حياته وتجاربته والآخر مستمع له ينتظر دوره حتى يقول شيئاً في هذا المضمار ، وهذا يرضي المتكلم ويشبع عنده رغبة خاصة ، بدائياً كان ام غير بدائي ، ففي مثل هذه المواقف يتم الترابط الاجتماعي بين اثنين بمجرد تبادل الكلمات . ولكن احقا ان الكلمات في هذه المشاركة الاجتماعية ذات معان . ينكر مالىنوسكي هذا ويقول : في هذه الحالة تؤدي الكلمات مهمة اجتماعية ولكنها ليست نتيجة تأمل فكري ولا تثير تأملاً فكرياً عند السامع .

غزا ديوي بكتابه « دراسات في النظرية المنطقية » *ies in Logical Theory* عالم النشاط الفكري ، بما في ذلك ميدان الجماليات ، بالمبدأ الاساسي ، مبدأ « الاستمرار » إذ قال :

هذه النظرة لا تعرف تمييزاً ثابتاً بين القيم التجريوة للحياة غير التأملية ، واشد اعمال العقل العقلاني تجريدية وهي لا تعرف فجوة ثابتة لتفصل بين اعلى تحليقات الذ وانضباط جزئيات البناء والسلوك العملي ، بل هي تمض حسب المناسبة والفرصة التي تهيئها احدى اللحظات ، نزعة الحب والكفاح والعمل الى نزعة التفكير والم بالعكس . وتغير محتوياتها او مادتها ما فيها من قيم ذها واياً من حالة صناعية او نفعية الى حالة جمالية او اخلاقية عاطفية اما المبدأ الاساسي فيها فهو الاستمرار في التجبر واستمرار التجربة .

(ذهب ديوي في كتابه « المنطق - نظرية البحث » المنشور ١٩٣٨ الى ان بيرس قد سبقه الى لفت الانتباه « نحو مبدأ است البحث » ولكن اين ذكر بيرس هذا ؟ الكشف عن هذا يحتاج مستكشف أجراً مني ليعرف موضعه في كتابات بيرس ، ولا يستبعد يكون رتشاردز قد عثر عليه عند بيرس ، فقصر مسافة التأثير الص عن ديوي) .

اما الاثر الرئيسي في رتشاردز فهو اثر زميله شارلس كاي اوغب (مثل هذا الاثر يخلق رابطة معقدة لانه يصعب علينا بأي حال ان نعر من ايها يتجه الاثر) اما اوغب فانه سيكولوجي - أو كان ذلك - اثر عظيم واطلاع متنوع قل ان يتحلى به احد في هذه البلاد ، وهو رتشاردز اجد العقول « الموسوعية » الكبرى ، واما مذهبه السيكولوجي

كما يدل عليه «معنى السيكولوجيا» (أو «المجدية السيكولوجيا») - فانه «حيادي» توسطي يقوم على التركيب الانتقائي الكثير من اكثر النظريات والمعلومات الحديثة فائدة وجدوى. وكثير من كتاباته تركيبي تمهيدي على هذه الطريقة وكان رئيس تحرير «للمكتبة الاممية في السيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي» المشهورة ، وهي التي جعلت بعضاً من خير الكتب التي تمثل كل المذاهب في هذه الميادين وغيرها في متناول القراء وقضمت مؤلفات هامة في النقد الادبي ، ثم اشرف في الوقت نفسه على سلسلة «تاريخ الحضارة» المسماة «النفس» - مجلة سنوية للسيكولوجيا العامة والتطبيقية ، وعلى منشورات «دار النفس» المبسطة *Psyche Mineatures* وهي سلسلة رخيصة (تباع الواحدة بشلين ونصف) قيمة من الكتيبات شبيهة بالكتب الكبرى التي تصدر عن «المكتبة الاممية» ، سلسلة اختصت في سنواتها الاولى بالطب وفي سنواتها الاخيرة بالكتب التي تتصل بالانجليزية الاساسية . ومن هذه الاربعة هيأ اوغدن ، بسعة خيال وعدم تحيز ، ميدانا لكل نظرة جادة علمية او مشاركة للعلم . وفي الوقت ذاته كتب اثني عشر كتاباً اما منفرداً او بالاشتراك ، بما في ذلك تاريخ موجز للعالم ، بالتعاون مع ا. هـ. كارتر ، ونشره في سلسلة «كلاسيكيات نلسون» . وظلت له دائماً رغبته الحية في الادب ، وبخاصة في جيمس جويس (كتب اوغدن مقدمة لقطعة من «بقطة فينيغان» نشرت بعنوان «حكايات تحكي عن سام وسامون» ، وترجم *Anna Livia Plurabelle* الى الانجليزية في مجلة «فترة الانتقال» *Transition*) وهو مؤسس ومحرر مجلة كمبردج *Cambridge Magazine* التي يسميها رنشاردز «اكثر المجلات الاسبوعية اثارة بالجلثرة» في ايامها ، ويخبرنا رنشاردز ايضاً في «الانجليزية الاساسية وفوائدها» ان اوغدن «رجل اعمال حيوي وله مناحي متعددة ليس هنالك احد يعرفها اكثر منه» وانه «خبير في نطاق واسع» وانه «ذو

قريحة مشهور حق الشهرة بحدّة خطراته الذهنية ومغالاتها واحالتها . فلا عجب إذن من ان هذا العلامة حين سلط علمه ومواهبه المتنوعة على الطبعة الجديدة من « الموسوعة البريطانية » عام ١٩٢٥ في مراجعة كتبها في Saturday Review of Literature قد استطاع ان يمزقها صفحة إثر صفحة .

وبينا كان اوغدن منهمكاً في صور هذا النشاط منذ سنة ١٩٢٠ فصاعداً ، وجه طاقته الرئيسية ، في الوقت نفسه ، الى الانجليزية الأساسية وبين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٩ اي منذ ان ادرك هو ورتشاردز امكانات قاموس انجليزي محدود اثناء كتابتهما للتعريفات في « معنى المعنى » حتى نشر اوغدن اول جريدة بالكلمات الاساسية في « Psyche » استطاع ان يوجد المبنى النظري للغة ، وان يختار الفاظ معجمه . وفي سنة ١٩٣٠ نشر في كتاب « الانجليزية الأساسية » كل هذا الهيكل ، مجرباً بضعة تغييرات على جريدة الكلمات الاولى . وحقق خلال العقد الرابع من القرن « المعجم الاساسي » ، ونشر من خلال معمله الاورتولوجي بلندن سلسلة من الكلاسيكيات مترجمة في الانجليزية الأساسية ، تشمل ، مادة متباينة كالتوراة و « الجمال الاسود » Black Beauty ونشر مؤلفات مختلفة تدعو للانجليزية الاساسية وتشيعها وتوسعها مثل « الانجليزية الاساسية الاشد لمعاناً » Brighter Basic و « الانجليزية الاساسية للامور العملية » Basic For Business و « الفلك الاساسي » A Basic Astronomy وغيرها . وقد كان رتشاردز زميلاً له في اكثر هذه المؤلفات وان كان رتشاردز يميز اوغدن بانه وحده في « كيف نقرأ صفحة » وضع المشكلة وقام بالبحوث وابتكر اللغة . وفي كل ما اشتركا فيه ابتداء من « اسس علم الجمال » حتى آخر مؤلف في الانجليزية الاساسية ، على مدى ربع قرن ، ليست ثمة طريقة تنبثنا اي الافكار والمقررات ، او اي أجزاء من المادة ، قد صدرت عن هذا

او ذاك . وقد نفترض دون شاهد حقيقي ان اوغدن اثر في رتشاردز فوجهه نحو السيكولوجيا وبنثام والانجليزية الاساسية ، وان رتشاردز اثر في اوغدن فوجهه نحو الادب وكولردج والانجليزية الاساسية في التعليم . اما الاستنتاج المحسوس الوحيد الذي قد يبلغه المرء في دراسته لرتشاردز فهو ان اسهام رتشاردز في النقد كان يكون غير ما هو وربما كان اقل لو لم يلتق باوغدن ، وان كان من المستحيل علينا ان نقول ان كان يختلف وكم كان يقل .

اما تأثير رتشاردز في الآخرين فمشكلة اسهل بكثير ، اذ انه في ميدان النقد قد اثر في كل واحد وقد تحدثنا قبل عن دوره في خلق النقد الحديث . ومن اول من اولوه عناية وقرأوه قراءة متعاطفة ، في هذا البلد ، ووقعوا تحت تأثيره ، الشاعر كونراد ايكن الذي قرر نفس التقرير الثوري الوارد في « مبادئ النقد الادبي » ، وذلك في كتابه « شكيات » قبل رتشاردز بخمس سنوات (١٩١٩) وهو ناقد لو قيض له جمهور مماثل وتأثير ووثائق لكان هو الذي ابتداء حركة النقد الحديث ، بلا ريب ؛ اما كتابه « شكيات » فعنوانه الفرعي « ملاحظ على الشعر المعاصر » ويتألف من سلسلة من قطع نشرت في المجلات عن شعراء باعيانهم في الغالب ، وفيه يقول ايكن في كتابات فرويد (وكان على معرفة دقيقة مبكرة به ، على خلاف الكثيرين) : « بدأت تلك الكتابات بهذا القول المعجب : ان الشعر بعد كل هذا نتاج انساني خالص ، وانه من ثم لا بد من ان يلعب دوراً محدداً في الحاجات الوظيفية الحيوانية عند الانسان » . ثم يقول في موضع آخر قولاً اكمل مما تقدم « ألن نتعلم ابداً انه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي ، وانه نتاج طبيعي عضوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها وانه محط للتحليل ؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من ان يباشروها

هم انفسهم . فلما ظهر « مبادئ » رتشاردز سنة ١٩٢٤ راجعه امكن بحاسة ، وهو ذو احساس نادر المثال بأهميته ، وقد اثر ذلك في رتشاردز فيما يظهر حتى انه عندما ظهرت الطبعة الثانية سنة ١٩٣٦ زودت بملحقين ، وكان أولهما - « في القيم » - نقاشاً « لمراجع صديق هو المستر كوزاد ابنكن » وهي اللقائفة الوحيدة التي وجهها رتشاردز نحو اي من زملائه النقاد بأميركة .

وأما أثر رتشاردز في تلميذه ومريده الأكبر ، ولسم امسون وفي ر ب . بلاكور فقد تحدثنا عنه فيما سبق (انظر الفصلين الخاصين بهما) . وكان تأثيره الآخر الكبير في كنت بيرك إذ اثر فيه الى حد بالغ بمصادره الاساسية اعني بنثام وبيرس وكولدرج لكن منذ ظهور « مبادئ النقد » اصبح اكثر التأثير هو انخياز بيرك ليعمل كل ما يخالف فيه رتشاردز ويهاجم بيرك في كتابه « مقولة مضادة » Counter Statement رفض رتشاردز - دون ان يذكر اسمه - للمثل الافلاطونية ، واعتبارها مصطلحاً لفظياً لا يشير الى حقائق . اما في كتابه التالي « الثبات والتغير » Permanence and Change فيقر بدينسه المعين لكتاب « معنى المعنى » ويقتبس من كتاب « آراء منشيوس في العقل » ليعزز نقطة يتحدث عنها ويخطئ باسهاب فكرة رتشاردز في « التقرير الكاذب » في كتابه « العلم والشعر » (ويقتبس من كتاب « المبادئ » ما يقوي وجهة نظره) ويستعمل آراء رتشاردز ، بعامة ، نقطة اندفاع ينطلق منها الى ملحوظاته الخاصة . وكذلك يهاجم في كتابه « نزعات نحو التاريخ » كتاب رتشاردز « فلسفة البلاغة » من حيث انه استخف فيه بقدر « العنصر » والوظيفة الاجتماعية للكلمات ، مقتبساً من كتاب آخر لرتشاردز ما يقوي به حجته ايضاً . وفي كتابيه : « فلسفة الشكل الادبي » و « نحو الدوافع » يقتبس عدداً من استبصارات رتشاردز ، وينتقد بحدة كتاب « كيف نقرأ صفحة »

في فصل عنوانه : « الاصطلاحات الخمسة الكبرى » ويتهمة بأنه يفتقر الى اي نوع من « اللب » .

واما الكتاب الذي أثر في بيرك ، في الدرجة الاولى ، وهو يقتبس منه باستمرار ، وكثيراً ما قال فيه انه احد كتابين او احد الثلاثة الكتب التي تعد اخصب مؤلفات حديثة كتبت عن الادب ، فذلك هو « مبادئ النقد الادبي » ، إذ منه استقى عدداً من افكاره وخاصة فكرته عن العمل البدائي الملازم للزعات . واهم نقد لبيرك على رتشاردز هو ، بعامه ، ميله للتهوين من شأن العناصر « الرمزية » و « الواقعية » في اللغة والفن ، وهي الخصائص التي يسميها بيرك « الحلم » و « اللوحة » في ثلوثه المكون من الحلم والصلاة واللوحة بينما هو بخاصة ينص على قيمة « الصلاة » او عناصر النقل . ووقفه هذا ادى عملياً الى توزيع للجهد مؤثر ، وذلك ان بيرك نفسه زرع بخاصة الى النص على العناصر الواقعية والرمزية وميز الاخيرة منهما بالاهتمام حتى ان الرجلين اللذين (فيما اعتقده على الاقل) هما اعظم ناقلين ادبيين معاصرين ، قد تخصصا على الترتيب في الفن من حيث هو نقل وفي الفن من حيث هو تعبير وتركيا ما بينهما خلاه كراحة اليد .

وهناك ناقد آخر تأثر رتشاردز يستحق ان نتحدث عنه ، وهو مجهول في هذه البلاد ؛ ذلك هو جورج هـ . و . رايلاندز وهو مثل امبسون متخرج في كبردج ، ونشر كتاب « الكلمات والشعر » سنة ١٩٢٨ توسيعاً لمبحثه الذي قدمه لنيل الشهادة . واثر رتشاردز فيه بارز ملحوظ وان لم يذكر في الكتاب الا مرة واحدة من حيث انه حرّم على كلمة « جميل » أن تدخل حي النقد ، واذن فان رايلاندز فيما اقدر تلميذ آخر من تلامذة رتشاردز . وكتابه « الكلمات والشعر » دراسة للعبارة الشعرية كظهر من مظاهر الاسلوب يكشف القسم الاول منه الطبيعة العامة للعبارة الشعرية

ويدرس الثاني استعمالات شيكسبير بأسهاب . وكل ما فيه من فرضيات عامة فانما هي « رتشاردية » حتى في قوله انه « يستعمل المجهر » في دراسة الشعر ، وان النقد « تمزيق للدمية » وطريقته تنزع الى ان تكون سبقاً لامبسون باكتشافها المحدود لنواحي الغموض . والكتاب مثير موحٍ بقدر غير بسيط ، وقد سبق الى الكشف عن عدد من الوسائل الفنية التي توسعت من بعده : ومنها فهرسة بلاكفور لاستعمال الكلمة وتنبع سيرجن للصور واستكشاف بيرك للموسيقية المتناسبة . اما اذا نظرنا اليه نظرنا الى عمل تام مصقول فانما نجده شذرات مخيبة للأمل لا يقارن بمؤلفات امبسون أو رتشاردز نفسه وهو شاهد قيم ، مع ذلك ، على ان الغرس التقدي الذي غرسه رتشاردز إذا ركّز على النص آتى أكله في أي مجال من البحث اختاره باحث ، وانه إذا كان مجاله شيكسبير بخاصة أثمر من المادة دائماً ما عجزت الدراسة التقليدية عن جنيته واستثماره .

ويكاد كل ناقد معاصر بالجلّة ان يكون قد قبس قبسة من أثر رتشاردز ، وقد نحتاج ان نشير الى شيء من هذه المؤثرات بالاضافة الى ما ذكرناه عن كل من امبسون وراي لاندرز . فهناك ت. س. البيوت وهو يخالف رتشاردز بعامة ، ولكنه قد قبل بعض آرائه ومنها نظريته الى عدم مناسبة « المعتقد » للشعر ، وقد علّق في حاشية مقاله عن « داني » تعليقة طويلة في كتاب « مقالات مختارة » ، عبر فيها عن موافقته المعدلة على هذه النظرة كما عبر عن مخالفته المعدلة لفكرة « التقرير الكاذب » في « العلم والشعر » . وخصّص في كتابه « فائدة الشعر وفائدة النقد » فصلاً عنوانه « الفكر الحديث » لبصارع نظرية رتشاردز الى ان الشعر تمرين روحي ، مقرأ أثناء ذلك بقيمته العظيمة لأنه كان في الدرجة الاولى ، باحثاً في « سوء الفهم المنظم » . وتقبل هربرت ريد ، وهو في موقفه الرومانتيكي المبين يحارب القيم التي وجدها رتشاردز في الشعر ، كثيراً من افكاره

واستطلاعاته بأعيانها . وتأثره ف. ر. ليفز كسائر عصبة scrutiny الى حد كبير ، وأثرت فيه مؤلفاته حتى انه في كتبه الأولى يقتبس منه ، ويستغل آراءه ، ويثني عليه دائماً ولا يعبر عن أية مخالفة له . غير ان مراجعته على « رأي كولردج في الخيال » المنشورة في scrutiny آذار (مارس) ١٩٣٥ هجمة مريرة على رتشاردز ، لهربه الاجتماعي والسياسي في نقده ؛ ومنذ ذلك الحين تحرّر ليفز من سحر رتشاردز الى حد ما^(٢) . أما ل. ك. نايتس وهو من عصبة scrutiny ايضاً فلم يبعد في تسلقه هذا الغصن بل أحسّ انه لا حاجة له ان يتسلقه واستمرّ يقطف من ثمراته ، اعني يقتبس من رتشاردز ، ويستغل آراءه بهدوء ، دون ان يرتن أساساً بقيمه . ويعترف ستيفن سبندي في المقدمة على كتابه «العنصر الهدام» The Destructive Element أنه استوحاه (واقبس عنوانه) من تعليقه لرتشاردز على إليوت ، وفي البحث الذي هو لب الكتاب في العلاقة بين الشعر والمعتقد ، يعود بين الحين والحين الى اختصار نتف من آراء رتشاردز . وتقر إلزي اليزابث فير التي بدأت كتابها «شعر جرارد مانلي هوبكنز» حين كانت طالبة بكمبردج ، «بمساعدة رتشاردز وتشجيعه» ، وتقتبس منه ومن امبسون على نطاق واسع .

ولقد أنصفه وهاجبه على التوالي اثنان من النقاد الانجليز الذين يقطنون أميركة اليوم ؛ وهما دافيد دبشز وارليك بنتلي وكلاهما مدين كثيراً لمؤلفات رتشاردز الاولى ؛ فأنصفه دبشز في مقال له حماسي تحدث فيه عن ميزته وأثره في كتابة «الكتب التي غيرت عقولنا» وهاجبه بنتلي هجوماً جائراً

(٢) كتب ليفز «التعليم والجامعة» ونشره عام ١٩٤٣ وبعد ان حذر فيه من كتاب امبسون «المتنط غير المستوي الى حد بالغ» اي كتاب «سبعة نماذج من الغموض» وصف كتاب رتشاردز بأنه «نص متنط آخر من النوع المثير المضلل الذي قد يقع حتماً في يد الطالب ومن الفائدة ان يمان عل ان ينظر فيه بعين الناقد» .

جاز حد الاعتدال في « مجلة جبال روكي » شتاء ١٩٤٤ . غير ان احد هجوم تلقاه رتشاردز ، عدا سؤرة بنتلي ، صدر عن الناقد الانجليزي الماركسي اللامع أليك وست ، إذ خصص فصلا في كتابه « الازمة والنقد » Crisis and Criticism ليثبت ان كتابات رتشاردز قد أفسدها بمحاولة ان يبتزع الشعر من العمل الاجتماعي وان قراءاته للشعر مكبوحة « بأردأ انواع الارجاع المخزونة » يعني روح المحافظة الاجتماعية . (من المنع ان نلاحظ ان النقاد الماركسيين الشباب ، مترسمين خطى كودول ، يدعون اليوم الى التقارب بينهم وبين رتشاردز . كتب شاعر شاب اسمه هوبرت نيكلسون الى مجلة « عصرنا » Our Time أيار (مايو) ١٩٤٤ يهاجم بلافة ف. ج. كلنجندر ، وقال ان الماركسيين يحسون صنعاً لو زادوا من التفاتهم الى آراء رتشاردز عن طبيعة التجربة الفنية وقيمها ، ويبدو ان عدداً من المهتمين في مجلة Modern Quarterly قد اخذوا بنصيحته) . ولعل الناقد البريطاني المعاصر الوحيد — من المشهورين — الذي لم يتأثر في الحقيقة بآراء رتشاردز هو ج. ولسون نايت ، الناقد الانتقائي التحمس لمذهبه فانه لم يذكره الا مرة ، عابراً ، حسبا اعلم . (قد يفسر هذا الموقف قول رتشاردز مرة في نايت انه مثل على من يبني نظريات محكمة على اسس خادعة) .

وكان تأثير رتشاردز على النقاد الاميركيين ، الى جانب بيرك وبلاكور وايكن شاملا . فيعترف ف. أ. ماثيسون في كتابه « ما حققته ت. س. اليوت » بفضل خاص لرتشاردز (ولادموند ولسن !!) « في الاثارة والتحدى خلال السنوات الاخيرة الماضية » وكتابه حافل باستطلاعات رتشاردز مستمدة بخاصة من « النقد التطبيقي » الذي يسميه ماثيسون « انضج حديث له عن الشعر والمعتقد » . وفي « النهضة الاميركية » American Renaissance يفتي ماثيسون في استغلاله له ولغيره من كتب

رتشاردز . وتلقت كل جماعة الجنوب تأثير آراء رتشاردز بقوة ، فيعتمدها كلينث بروكس خلال كتابه « الشعر الحديث والاتباعية » ، ويزيد اعتماده لها في « الزهرية المحكمة الصنع » ويستغلها ورن في دراسته عن كولردج وفي غيرها . اما رانسوم وتيت اللذان اكثرا الكتابة عن رتشاردز (كتب عنه رانسوم في مقال له في The World's Body وفصلا طويلا في « النقد الجديد » وكتب تيت عنه في مقالين في « العقل في جنون ») فقد اتفقا على مهاجمة انحيازه المبكر الى المنطق الوضعي ، بقوة وعنف ، بينما تقبلا بحماسة كثيراً من مناهجه ونتائجـه (استعمل تيت في هجومه الفاظاً مثل « يخدع ») .

وما كتاب « القصص الحديث Modern Fiction » لهربرت ملر الا تطبيقاً ضحلاً لبعض افكار رتشاردز الواردة في كتابه « معنى المعنى » ، و « المبادئ » ؛ الا ان المؤلف ايضاً مروع من اصطلاح « التقرير الكاذب » (من بين كل النقاد الذين افادوا من رتشاردز ومن مؤلفاته الاخيرة ايضاً لم يستطع ان يزدرد هذا المصطلح دون غصص الا كلينث بروكس وف . ر . ليفز) ويكبح ملر من جماح الاعتماد على رتشاردز في كتابه « العلم والنقد » وإن كان اعتماده ما يزال اساسياً ، ويثني على رتشاردز على وجه العموم ، بحماسة بينما يتهمة ، على التعيين ، بضيق شديد في السيكلوجيا وباغفال القرائن الاجتماعية في الشعر و « بفقدان المضاء والايحاء » في مؤلفاته المتأخرة . ويفيد ليونل ترلنغ في كتابه « ماثيو آرنولد » من رتشاردز كما يفيد من كل مظهر – تقريباً – من مظاهر النقد الحديث ، في حذر بالغ ، حتى اننا حين نجدده يتحدث عن مصطلح « التقرير الكاذب » ، مثلاً ، يستحيل علينا ان نقول انه يقبله او ينكره ، ويقتبس في كتابه « إ . م . فورستر E.M. Forester بعض تقارير رتشاردز عن فورستر ، دون اي تحديد لموقفه منها .

وقد افاد مارك شورر افادة جوهريسة مشمولة بالادراك من رتشاردز وبخاصة في كتبه الثلاثة : « العلم والشعر » و « كولردج » و « وليم بليك » . وقد نضيف الى هذا الثبت زيادات لا حدها ، ومن النقاد الاميركيين الكبار واحد يشبه نايت في انجلسترة من حيث انه لم يتأثر برتشاردز مطلقاً ، ذلك هو ايفور ونترز .

ان الصورة العامة التي تبرز من وراء ذلك كله هي صورة رتشاردز مؤثراً في كل ناقد جاد معاصر - على وجه التقريب - ، نكاد لا نجد فيهم واحداً ، الا ان يكون مريداً مأخوذاً بسحر استاذه مثل امبسون ، يوافقه موافقة مطلقة ، بل اكثرهم يهاجمه بمرارة من اجل مسائل محددة او عامة . والناس فريقان في النظر اليه فاما الدوائر الشعبية - في احد الطرفين - ترى فيه امراً « صعب المكسر » (يذكر هو في « فلسفة البلاغة » كيف وصله سيل من رسائل الاعجاب من ملثاين لا شبيهة في لوثنهم حول كتابه « معنى المعنى ») وهو في اقصى الطرف الثاني اي في نظر خبير نقادنا مصدر كثير من الاستطلاعات العظمى والاختفاء الغدة . ولكن يبدو انه من غير المعقول ان يقول رتشاردز بهذا القدر من الاثمار ثم يكون خاطئاً بالقدر الذي يحسبونه ؛ والرجال الذين استغلوا مصطلحاته ووسائله الفنية وهم يعتقدون انهم في الوقت نفسه يستطيعون ان يطرحوا افكاره عن الادب جانباً ، انما هم ضحايا مغالطة منطقية ، ذلك لان مصطلحاته ووسائله الفنية هي نفسها افكاره عن الادب ، وشجرة التفاح الخاوية لا تستطيع ان تعطي ثمراً صالحاً كهذا الذي اعطته ، فيما يبدو . بقيت بضعة مظاهر من انتاج رتشاردز في حاجة الى جلاء . وابعدها عن مجال التكهّن اهتمامه الكبير بالشرق ، فقد كان استاذاً زائراً بحسامة شنج هوا في بكين ، بالصين خلال سنتي ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ يدرس الانجليزية الاساسية ويدرس الفكر الصيني ، ويعمل في انجاز كتابه عن منشيوس .

ثم كان في بكين مرة اخرى عام ١٩٣٧ وفيما بين هذه التواريخ كان مسؤولاً ، فيما يبدو ، عن اغراء امبيسون بالتعليم في الشرق . وقد اهتم رتشاردز كثيراً بالفكر الصيني ، وبخاصة فلسفة كونفوشيوس ، منذ البدء . ويسجل اليوت في « فائدة الشعر وفائدة النقد » ان كونفوشيوس نجح في الجمع بين زملاء غير متجانسين ويقول :

مما يستحق ان انوه به عابراً ان المستر رتشاردز يشارك في اهتمامه بالفلسفة الصينية كلا من عزرا بوند والرحوم ايرفنج بابت . هذا وان البحث في محط اهتمام مشترك بين ثلاثة مفكرين ، يبدو غير متقاربين ، امر يستحق الجهد فيما اعتقد . وهذا مظهر يشير ، على الاقل ، الى محاولة انتزاع النفس من الموروث المسيحي ، ويبدو لي ان بين افكار هؤلاء الرجال الثلاثة تشابهاً طريفاً .

واول كتاب من كتب رتشاردز « اسس علم الجبال » يفتح ويغتم باقتباسات من « تشنج يونج » اي مبدأ التوازن والانسجام ، وهذه الاقتباسات هي في الحقيقة عظم نظريات المؤلف ومحور الكتاب . واقتبس رتشاردز في كتبه التالية من كونفوشيوس ومنشيوس وتشوانج تزو وغيرهم بانتظام ، وعالج في كتابه « آراء منشيوس في العقل » - بطبيعة الحال - الفكر الصيني على نطاق واسع وارفق بالكتاب ملحقاً من اربع واربعين صفحة مكتوبة بالحروف الاصلية . لكن الى اي مدى يبدو لديه الفكر الصيني هاماً ؟ يمكن ان ننصور ذلك من احدى رسالاته الى مجلة « بارتران » ، وهي في مقدار صفحة ونصف صفحة وقد صدرها بعبارة مقتبسة من تشوانج تزو ولعلها الرسالة الوحيدة التي نشرتها مجلة اميركية مصدرة على هذا النحو .

وقد يلحظ المرء عابراً ، دون ان يغوص متعمقاً الاسباب في تعلق

رتشاردز بالفكر الصيني ، ان اعتدل الفكر الصيني واتزانه قند يكونان سبباً وجيهاً في اجتذاب مفكر وقف جهده على اتوفيق بين ارسطوطاليس وافلاطون ، وبثام وكولردج ، والمادية والمثالية ، والواقعية والظاهرية ، والوضعية واللاوضعية ، والطبيعية وما وراء الطبيعة (وهو نفسه قد اقر مرة اثر مرة انه يقوم بهذا العمل) .

ان هذا الاخلاص للتوفيق بين المتناقضات الجدلية وللبدا المبين في « النقد التطبيقي » حيث تنبثق الحقيقة من بين الاخطاء المتعارضة هو الذي صنع طريقة رتشاردز المتميزة ، تلك الطريقة التي يسميها احياناً كثيرة باسم التعريف المتعدد ، والترجمة المتعددة ، والتفسير المتعدد (وتسميها نحن « المعنى الكثير ») . وكل كتاب من كتبه يمثل « مائدة » فكرية تجلس اليها كثير من الآراء المتعارضة . فأما « اساس الجمال » فيتركز على فهرسة مصنفة مفسرة لكل تعريف قيم من تعريفات « الجمال » . واما « معنى المعنى » فيعيد في اساسه هذا الشكل المفهرس من التصنيف ويقوم بنفس المهمة حول كلمة « معنى » كما يوجد كل مصطلح ضروري عن طريق التعريف المتعدد ، في ترجمة من الانجليزية الى الانجليزية . ويعتمد « مبادئ النقد الادبي » بقوة على جمع تعريفات الآخرين للسائل التي يبحثها رتشاردز ، ومنها يستنبط تعريفه ، مثلاً فعل في تعريفه المشهور « للقصيدة » . ويورد « آراء منشيوس في العقل » تفسيرات متعددة لعبارات مستمدة من منشيوس حتى هزبرت ريد ، ويجمع القراءات المتعددة لمصطلحات مثل « جمال » و « معرفة » و « صدق » و « نظام » ، ويقوم « رأي كولردج في الخيال » بأداء الشيء نفسه في كلمة « خيال » .

وكل كتبه ، بما في ذلك مؤلفاته في الانجليزية الانسانية ، ترتكز على التمييزات المتعددة أو التعريفات للكلمات الرئيسية بالانجليزية الاساسية ، فمثلاً ليس « التفسير في التعليم » مشبهاً « للنقد التطبيقي » من حيث انه « مائدة »

للمسودات فحسب ، بل ان رتشاردز نفسه يملؤه بالترجمات المتعددة لجل تبدو بسيطة . وقد يلحظ المرء هذه الظاهرة نفسها في شكل اوضح وهو غرام رتشاردز في استعمال المقتبسات التصديرية (هذا المظهر مبالغ فيه بعض الشيء في الرسالة التي كتبها الى مجلة بارتزان) فكتاب « معنى المعنى » يبتدىء باحدى عشرة اقتباسة تصديرية على الصفحة المواجهة للصفحة الاولى . وكل فصل يفتتح باقتباستين اخريين او بثلاث . ويكاد كل فصل في كل كتاب ألقه يكون مفتتحاً باقتباسة جديدة أو اثنتين أو ثلاث وينتج عن هذا كله ان يحوي الكتاب من كتبه مجموعة مختارة من افكار هذا أو ذاك . واذا ادرك المرء ان هذا ، على وجه الدقة ، هو ما عمله اوغدن بانتظام من اجل الفكر الحديث — على الاقل — في السيكلوجيا التركيبية وفي « المكتبة الاممية للسيكلوجيا والفلسفة والمنهج العلمي » وفي سلسلة « تاريخ الحضارة » وفي مجلة « نفس » وفي النشرات النفسية المبسطة *Psyche Miniatures* وفي مكتبة الانجليزية الاساسية وفي غير هذه كلها — اذا ادرك المرء ذلك كله احسن بمعنى توحيد الجهود بين الرجلين واثره في الاكثار من المقتبسات التي تسرب من خلال « المنفذ الضيق » — نسبياً — في الانجليزية الاساسية . لقد كان دستور كل من رتشاردز واوغدن ، دائماً هو : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقة . وهذا الدستور مقنع أكثر من ان يقال : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقة اذا كانت تترجم بسهولة في ٨٥٠ كلمة عظيمة .

وهذا يقودنا الى مشكلة انشغاله بالانجليزية الاساسية ، وهو ناقد أدبي . ولنقل دون تذرع باللطف : يبدو انه ليس ثمة من وجه للتوفيق بين الاثنين ، فاذا استمر يعمل في الانجليزية الاساسية طرح النقد جانباً ، وتنازل عن مكانته ، مكانة خير نقادنا الاحياء . ويبدو ان مبدأ الانجليزية الاساسية في النقد ، كما لحظنا في الفصل السابق عن اميسون ، سطحي

في خير احواله ؛ وهو خداع في شر احواله ، وهو حتى في يدي رتشاردز وامبسون عقيم لم ينجب استبصارات نقدية ذات قيمة خاصة . وقد اقر امبسون - منكرها - ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لانه بحاجة الى افعال مركبة ، وبالمثل يمكننا ان نقول ان النقد بحاجة ايضا الى افعال مركبة . الفن « عمل » جدلي دياكتيكي كما عرف كل امرئ منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، والنقد ايضا « عمل » جدلي دياكتيكي كما عرف كل امرئ منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، حتى ان رتشاردز بخاصة قد كرس كل مؤلفاته لتأثيل هذه الحقيقة . و « الاعمال » أفعال وتحتاج افعالا لتصفها وتخير عنها ، اما الانجليزية الاساسية من الناحية الاخرى فانها لغة الاسماء ، لغة « الحالات » أو « المواقف » تحمل فيها الاسماء كل المعاني ، ويحاول المعبر بها أن يقتصر في استعمال الافعال ما امكنه (نستطيع ان نرى الآن ان بذور هذا الصراع كانت موجودة منذ ان صدر « اسس علم الجمال » فبعد ان عرف أوغدن ورتشاردز الجمال في مصطلح التجربة كله بأنه توازن عضوي « للاعمال » الضمنية انهيها الى انه يؤدي الى « حال » من التوازن العضوي) ولما تطور هذا الميل الجديد في مرحلة الانجليزية الاساسية كان مصحوباً بانتقاله من ارسطوطاليس الى افلاطون ، من العمل الواقعي الى الحال المثالية ومن ثم ايضاً انتقالاً من الاخذ بتقييم ارسطوطاليس للشعر الى تقييم افلاطون . هل ادرك رتشاردز اي شيء من هذا ، من المستحيل علينا ان نعرف مدى ذلك ؛ نعم انه خطأ خطوة ملموسة واحدة على الاقل لانهاء هذا الصراع ، وتلك الخطوة هي انه قضى حقبة من الزمن تخلّى فيها عن كتابة اي نقد ادبي ، ولم ينحرف عن هذه الخطوة الا مرتين صغيرتين .

وتبقى لرتشاردز مهنة التعليم وكانت من قبل غلاباً في انتاجه فاصبحت

لباً . كان « خلاصنا » من قبل في يد الشعر ، فاصبح اليوم في عهدة « التعليم » ، اعظم الجهود الانسانية . كان « معنى المعنى » بصوب الى مهنة التعليم نظرة قاصمة : مهيتاً مادة تجعل افراد هذه المهنة « يفكرون » (كان بمعنى من المعانى نكتة « عملية » طالما احتبسها الاستاذ في صدره حتى طبقها على تلامذته) اما « التفسير في التعليم » فانه اسهام في « مكتبة اصول التدريس » وهناك نوع من الكتابة غير موجودة في تلك « المكتبة » ؛ يقول رتشاردز :

انه هو ذلك الوصف الذي قد يتناول بصراحة وزاهة طرق الاساتذة في تصحيح انشاء طلبتهم ومناقشتهم فيه ، ويفصل في التفسير الذي يقدمونه حول تلك التصحيحات ؛ ولو انك قارنت المجالات التربوية الفنية بالمجالات التي تتحدث عن طب الاسنان ، في هذه الناحية ، لوجدت الاولى هزيلة رديئة . ذلك لانها تزخر بالتفسيرات المكرورة للمبادئ ، ولكن ابن نستطيع ان نجد « تاريخ القضية » الذي يفصل العلاج الموصوف لفقرة مضطربة ؟ ان طبيب الاسنان قادر على ان يبدل زملاءه كيف يعالج سنناً متعفنة ، اما المدرس فانه فيما يبدو لا يرضى ان يعترف في اسهاب ، بكيفية نقده لمقال رديء . ذلك لأنه ان فعل ذلك ، اثار من حوله تعليقات قد تكون مربكة ، ولكن الرجل المؤمن بمبدأه لا يُخجل من ذلك . والمعلومات التي قد تنتج من تنظيم دراسة الاضطرابات الهامة وسوء الفهم - بحيث تصبح مظاهر منظمة في الادب المحترف ، كما ينظم وصف الاجراءات في المجالات المتصلة بطب الاسنان ، - أقول إن تلك المعلومات قد تحدث ثورة في التطبيق . واذا تم هذا ، صح لنا حينئذ ان نفيد من اخطاء بعضنا البعض ، مثلما كان

أطباء الاسنان — وما زالوا — يفيدون .

حقاً إن هذا نوع من الانحدار نزل فيه رتشاردز من ناقد جريء يريد « ان يبعث في الشعر انعاشاً عاماً » الى رجل يقارن ، الطرق « الهامة » التي تستعمل في تثبيت سن متعقنة . ثم مضى ينزل في سلمه الجديد ، بعد ما تغير ميزانه حتماً ، فاذا به ينتهي في النهاية الى رجل يسهم (١٩٤٠) في المونوغرافات التربوية عن « القراءة وتطور الطالب » او ينافس مورمر أدلر ، والتفاهة التي تسمى « مائة كتاب عظيم » و « كيف نقرأ كتاباً » How To Read a Book (وقد زينت هذه قراءة كتابه نفسه ، مع تحفظ واحد هو انه لم يدلنا « كيف نقرأ كتاباً كاملاً ») فيقدم في الرد على هذه التفاهة ، تفاهة جديدة سماها « مائة كلمة عظيمة » و « كيف نقرأ صفحة » (وهو يوحى بأن « وصفات » عصبه أدلر قد لا تتعمق جذور المشكلة) .

ان رتشاردز ذو نصيب من سعة الاطلاع هائل يكاد لا يساويه فيه احد ، فليس هو فحسب ملأً بالاثني عشر ميداناً التي اشرنا اليها قبلاً ، وجعلها ملكاً له ، بل انه يكاد ان يكون قد غزا كل مجال آخر من مجالات المعرفة . ولنمثل على ذلك بنقطة صغرى فنقول انه ليس كفتشاً فحسب ليقتبس من الطبيعيات النظرية بثقة نفسية ، ولكنه قادر ايضاً على ان يقتبس « المادية والنقد التجريبي » بنفس تلك الثقة . غير أن اتساع معرفته قد تمخض ، في الوقت نفسه ، عن عجز يحول بينه وبين ان يتمسك بوجهة من وجهات النظر في وقت ما ، ذلك لأن نسبية الفكرة التي ترى أن كل وجهة نظر فهي صحيحة نوعاً ما ، تستتبع حتماً ان اية وجهة نظر لا يمكن ان تكون تماماً صحيحة .

وقد كان لدى رتشاردز دائماً نوع من التهاون الغريب الولوع نحو الافكار (وهو هذا المظهر من التهاون الذي قد يحشي هوامش « معنى

المعنى « بحكايات احتفارية » عن الذوق المشبوه (وهذا بمعناه الواسع عدم تقدير للمسؤولية الاجتماعية لا تلمسه ولا تطفه المسؤولية الاجتماعية ، بل تكريس الجهود التي نراها في تهيئة الثقافة والحكومة العالمية والسلم للعالم ، وذلك بوقف حياته كلها على التعليم والانجليزية الاساسية . فبهذا المعنى الواسع يصبح « الاكسير » الشافي الذي يصور اقصى المسؤولية لا مسؤولا لانه في الحقيقة يختر هذا العالم الكبير المعقد اذ يفترض انه يمكن ان يعالج « بدواء » واحد .

اما الشعر الذي كان طريق « خلاصنا » فلم يكن ذلك النوع من الاكسير عند رتشاردز ، لانه يتضمن كل تعقيدات العالم ومتناقضاته ، وكانت مهمة الناقد ، ان يزيد ، من خلال الحب والجهد . القدرة العامة على تحقيق التجربة الشعرية في شكلها الكامل لا ان يبسطها أو يترجمها ميسراً . وقد ظل رتشاردز حتى في اشد احواله تعلقاً بالعلم ، المثل الاعلى للرجل الذي نجتته خصائصه الشخصية من صرامة طريقته نفسها (ظاهرة انجليزية يمثلها على نحو أقل كل من مود بودكين وكودول) فكانت النتيجة النهائية من كل آلية « معنى المعنى » ، كما تقدم القول ، اعادة الاحوال والظروف « التي يمكن في ظلها انعاش الشعر » وهدف كتاب « المبادئ » الى شعر احسن ، وتجربة احسن ، يجعل الشعر « أقدر » ، وبتعميق المتعة فيه « في مناسيب كثيرة » . وألح كتاب « العلم والشعر » على « معرفة حارة بالشعر » فتلك هي ما يحتاجه الناقد بالاضافة « الى قدرته على تحليل سيكولوجي هادى » . ولما طبعت مجلة فوريوزو (ربيع ١٩٤٠) رسالة من رتشاردز الى تلميذه السابق رتشارد ابرهات عن قصيدة لابرهات عنوانها « تأمل » كانت تلك الرسالة نقداً بانياً فنياً مباشراً ، من النوع الذي قد يكتبه شاعر لآخر ، وهي مليئة بمعرفة « حارة » في الشعر واهتمام بالغ به . اما الانطباع الذي قد تركه محاضرة

برنستون « تفاعل الكلمات » في نفس القارئ (وهي آخر نقد نصي لرتشاردز يتناول قصيدة ، فيما اعلم) فهو الى اي درجة كانت « الذكري السنوية الاولى » للشاعر « دُن عجيبة مدهشة بالغة القيمة في نفس رتشاردز . ان الذين نقدوا رتشاردز بمحدة (إلا القليل النادر منهم) قد كانوا ينهون نقدهم دائماً بتقديرهم لكفاءاته الشخصية ودقته احساسه بالشعر . فكتب بلاكور يقول : « ناقد محبوب لا ينافسه أحد في حبه للشعر ومعرفته به » ويقول نيت : « اما قواه العقلية الكبرى وعلمه واحتفاله بالشعر - وهو احتفال معوّق بعض الشيء ، وان كان متميزاً اليوم مثلاً كان قبل خمسة عشر عاماً - انها كلها خصائص من النزاهة الفكرية التي قلما تقع عليها في اي عصر » . وينتهي هربرت ملر الى هذا القول : « كانت النزعة الكبرى في تفكيره ان يقيم بين الفن والرغبات الكبرى الاخرى علاقة حية ، ويحقق بذلك حرية أكثر وكاملاً أزيد في الحياة » . اما آرثر ميزر فانه يقول عنه في سياق هجومه الحاد (المجلة الجنوبية ، خريف ١٩٣٩) : « لقد حاول المستر رتشاردز ، كأني امرئ في عصرنا يبذل من الجهد ما وسعه ، ان يثير نحو الشعر رغبة واضحة نبيلة » . وينتهي الى قوله : « ان المستر رتشاردز في خير احواله عزيز القرن » . ومن ثم ترى ان هناك اطراء عاماً للرجل نفسه ، مثلاً وجدنا استفادة عامة من نقده وهجوماً عاماً على افكاره . ومن المجمع عليه ان شخصيته وذكاءه واحساسه وظرفه ، امور قد خلصت نقده من اي خطر واجهه ، وكل ما زجوه ان تنجيه الآن من آخر الأخطار واشدها ضرراً ، اعني التضحية بالنقد من اجل « الاكسير » الذي يخلص العالم ، واذا عجزت تلك الخصائص ، واذا لم يعد رتشاردز الى نقد الادب ، فما يزال لدينا في كتبه الاولى انتاج يضاهي اجل ما انتجه عصرنا ، وانتاج آخر يخطف البصر ، فائضاً عنه . وهذان الاثنان ليسا في خطر .

الفصل الحادي عشر

كنت بيرك والنقد المتصل بالعمل الرمزي

١

كان كنت بيرك يصر أحياناً على أن الكتاب جملة واحدة امتدت واستطالت ، فإن صح هذا كانت الطريقة النقدية تهيئة للمادة التي تتناول تلك الجملة . وفي الحق أن لدى بيرك عدداً من الجمل أي لديه عدد من الطرق النقدية في كل كتاب من كتبه ولكننا لو اخترنا جملة واحدة منها لنحدد بها طريقته لكانت هي قوله : أن الأدب عمل رمزي : كلمتان اثنتان تطور بينهما فكان في البدء يؤكد « الرمز » وكان في أواخر أيامه يؤكد « العمل » وقد استعان بما قيض له من غنى وخصب على أن يستغل كل « الحيل » النقدية ، فاما أن نجعله ممثلاً لكل مظهر من مظاهر النقد الحديث واما أن نحدده اعتسافاً باتجاه واحد فتتخذة ممثلاً للتعبير الرمزي الذي كان خير ميادينه وفيه بذ من عدا من النقاد فلم يدرك أحد منهم شأوه . ولقد كتب ذات يوم مقالا بعنوان « مشكلة القيمة الذاتية » ثم جعله ملحقاً بكتابه « نحو الدوافع » وفيه يقول دون حيلة أو تهيب : « بدأت الحديث عن

ثلاثة ميادين هي : النحو والبلاغة والرمز وانا ارى ان النقد الحديث ربما لم يستطع ان يقدم شيئاً جديداً حياً لدارس الادب الا في الميدان الثالث . بيد ان هذا القول غير صحيح - وان استغل معنى الحيوية في عبارته هذه - ويشهد كتابه على عدم صحته ، ولكن مهما يكن من شيء فهو يشير الى الجدة المدهشة التي تبديت في دراساته للعمل الرمزي حتى ان من يقرؤه لأول مرة يحس احساس من استكشف ارضاً جديدة لم يكن رآها من قبل خلف منزله .

واول كتاب نقدي اصدره بيرك سنة ١٩٣١ ، عنوانه « مقولة مضادة » Counter Statement وفيه وضع اكثر المبادئ والاتجاهات التي طورها من بعد وسماها « مضادة » لانها كانت حينئذ (وما تزال) تمثل رأي الاقلية . وهذا الكتاب مجموعة من المقالات : بعضها مما نشره في المجلات ثم اعاد فيه النظر ، وهي بعامية تتناول مشكلات ادبية عامة وتشتمل المنهج السياسي المتضمن في مبادئه النقدية ، وتدور حول ادباء باعياهم وهم فلوير وباتر ودي غورمونت ومان وجيد . ولا يزال مبدأ « العمل الرمزي » فيها في بدايته إلا ان بيرك دائم التلميح اليه كأن يقول : ان اهتمام جيد بالشذوذ الجنسي جعله من السياسيين الاحرار لأنه درب لديه احساسه بالمفارقة والتفرد . اما غورمونت فان مجاوزته الحد فيما يكتب انما نجمت عن عزله وكونه مصاباً بالجدام . ويقول ايضاً : ان كاتب السيرة يستقطب مشكلاته الذاتية حين يختار ان يكتب عن نابوليون ، وهلم جرا . كذلك فان بيرك يلمح الى بعض الطرق والوسائل التي سيطورها من بعد في دراسة العمل الرمزي ومن ابرز تلك الطرق جمع الصور في قرائنها ، كأن يلحظ كيف تعبر كلمة « المستقبل » عند شيكسبير عن نذر الشر - اي توحى بقرائن سيئة - بينما هي توحى بالثقة عند براوننج ، وكيف تكون كلمة « العفريت » عند كيتس موحية بالغلبة والسيطرة بينما هي عند

تنبسون مقترنة بالأمان وانعدام الاذى .

غير ان اهتمام الكتاب متوفر على البلاغة ، واصطلاحاته متوجهة الى
الفرقة بينها وبين النحو : فهناك التفرقة بين « خطابي » و « واقعي » ،
وبين « سيكولوجية الشكل » و « سيكولوجية الخبر » وهكذا . ولست نجد
في الكتاب حديثاً صريحاً عن « الرمز » بل ان بيرك يقول ان الفن ليس
تجربة وانما هو شيء مضاف الى التجربة ، وحين يقول ذلك يؤكد مبدأ
معارضاً لمبدأ العمل الرمزي ، لكنه حين يعود فيهاجم العليّة الاقتصادية ،
يعود فيضع نواة المبدأ الثاني هذا — مبدأ العمل الرمزي — فيقول :

« ان الفن أو الافكار فيه « تعكس » موقفاً ما لأنها — بمعنى من
المعاني — تعالج موقفاً ما . فاذا حل امرؤ مشكلة لم يميز لنا ان نقول
ان حله لها « مسبب » عن تلك المشكلة . نعم ان المشكلة نفسها قد تتخذ
طبيعة حله ذاك ، ولكنها تستغل على الحل الى الابد الا ان « اضاف »
شيئاً الى الحل . ومثل ذلك يقال في طرق المشاعر او طرق النظر التي
يستغلها المفكر او الفنان في معالجة موقف ما . فان كلا منهما يستغل
مجموعة من الالفاظ ويكشفان عن رموز يحاولان من خلالها الاحاطة
بالموقف ، ويظهران نحو الموقف نزعات تكيّف أنواعاً من العمل ، وكل
هذه الامور ليست « مسببة » عن الموقف الذي يضطلعان بمعالجته » .

ماذا هننا في هذه العبارة سوى الايمان بان الآثار الفنية « خطط
عسكرية » للاحاطة بالمواقف المختلفة — أي انها عمل رمزي .

ولهذا الكتاب الذي نتحدث عنه اهمية اخرى سوى اشادته بدور البلاغة
في الفن وتلميحه الى الرمز ، وتلك هي انه يدافع عن الشعر ضد من
يتنقصونه على نحو لم يضطلع به سدي وشلي لأن خصومهما المتنقصين
للشعر كانوا أقل حذاقة ودراية . عشر صفحات كاملات يدبجها بيرك
ليميز اخلاقياً بين توماس ومان واندريه جيد ثم ينتهي من ذلك الى

تخبط الحد الفاصل بينهما استهانة بقيمته ويسود صفحات أخرى يظهر فيها من خلال النعمة الساهرة الغايات التي يراها مرامي للحياة الفاضلة .

ذلك هو الكتاب الاول . اما الكتاب الثاني فعنوانه الرئيسي هو « الثبات والتغير » وعنوانه الفرعي : « تشريح للغايات » . وقد ظهر عام ١٩٣٥ ، وهو أقل كتبه حظاً من الصبغة الادبية . ومن العسير ان ننسبه الى فرع من فروع الادب والعلم : أترأه سيكولوجيا اجتماعية او تاريخاً اجتماعياً او فلسفة او اتجاهات اخلاقياً او نزعة دينوية او ماذا ؟ فهو يدور حول « الغايات » او « الدوافع » المستكنة خلف « النزعات » او « الخبط » . وهو مؤلف من اقسام ثلاثة : عنوان القسم الاول منها « في التفسير » ويشمل نقداً لمجالات من الحياة لا من الفن ، وعنوان الثاني « منظورات من خلال التباين » ، وهو كشف عن الطبيعة المجازية للنزعات والخطوط وعن مراتب المعاني . والثالث هو « أسس التبسيط » وهو منهج نقدي وضعه بيرك ليوضح القوضى التي تعرض لها في القسمين السابقين ، ويضع لها جداً . فهو اذن كتاب عن المجتمع والعلائق الاجتماعية ولكن محوره « الانسان الفنان » ولذلك فهو يعالج المشكلات الاجتماعية بمصطلح نقدي شعري فكان الجملة التي ابتدأ بها حتى امتدت واستطالت هي « كل الاحياء نقاد » وكأن القسم الاخير منه يعود فيقول : « كل الناس شعراء » . وفي القسم الثاني منه تعرض بيرك لكل ما يريد ان يقوله عن العمل الرمزي فنبه الى ان قطع شجرة سامقة - وهو موضوع من احب الموضوعات الى نفسه - قد يكون تعبيراً رمزياً عن قتل الاب . وان نوبات الدوار الحادة التي كانت تهاجم دارون - مثلها مثل عمى جويس - قد تكون تعبيراً رمزياً عن العذاب النفسي على ما في كتابه من « زندقة » وان اعمالا مثل تسلق الجبال ومصارعة الثيران وبناء الامبراطوريات كلها تحتوي عناصر رمزية اساسية ، وان مذهب مكدوغل النفسي القائم على :

التكامل. - والانفصام اذا ما قسمته الى طبيعة تكوين الامبراطورية البريطانية بدا لك تمثيلاً لهسا ، ومن ثم فانه مذهب ناجع في علاج المرضى من البريطانيين . وعلى الرغم من هذه التفسيرات الرمزية في الكتاب نجد ان بيرك لم يفارق بعد القول بان الآثار الفنية « خطط عسكرية » بل ان الكتاب لينحو الى ان يستعمل لفظة خطة بمعنى « حيلة » .

غير ان أهم مبدأ يدور عليه هذا الكتاب هو مبدأ « المنظورات من خلال التباين » وتفسير هذا ان ترى شيئاً ما من خلال شيء آخر ليس هو الأول ، وهذا هو المجاز - أو هذه هي العلاقة المجازية - يقول بيرك :

مادامت وثائق العلوم تتراكم على مر الزمن أليس من حقنا ان نرى كل آثار البحث العلمي بسل كل المذاهب العلمية ترديداً مثابراً لمجاز خصب غني - مهما تعددت تشعباته - . ألم نعتبر الانسان في مراحل التاريخ المختلفة مرة صورة لخالفه ومرة حيواناً وثالثة لبنة سياسية او اقتصادية ثم قلنا انه آلة ، وهكذا اتخذنا مثل هذا المجاز بل اتخذنا مشات المجازات رمزاً لصف لا ينتهي من المعلومات والتعقيدات

ويقول بيرك انه لحظ نقل هذه العلاقات المجازية اولا عند نيتشه ثم عند تلميذه اشبنجلر اذ وجدهما يحوران مصطلحاً من قرينته الطبيعية الى قرينة اخرى ، فيتضح مفهومه ولكنه يكون مع ذلك تحويراً جريئاً ، كالحديث عما يسمى « التقشف والتبرر العربي » أو ما يسميه اليوت « الروح الرياضية المنحلة » أو ما يسميه فبلن « العجز المدرب » ويعط بيرك من هذا المصطلح في كتابه أثباء التطبيق حتى ليشمل لديه مبادئ مثل « الولادة الجديدة » وهي العمل الرمزي الاكبر في كتبه الاخيرة ، فيقول :

« حين نقيم مجموعة من المعاني الجديدة نرى في الفن نوعاً آخر من

التعاقب والتراجع ، ذلك ان الفنان يعود فجأة فيراجع ذكريات شبابه لان هذه الذكريات تجمع في ذاتها عنصري الالفة والغربة ، وربما كانت لحظات هذه الولادة موجودة عند كل انسان ، فهي زاوية جديدة من الرؤى ينجلي لديه فيها ما كان منسياً ويصبح مفيداً ملائماً ومن ثم يعود فيحيا في ذاكرته . ومن ثم ارى ان الولادة الجديدة والنظر من خلال التباين امران مترادفان لانهما يمثلان عملية من التحول او الانبعاث .

وفي كتاب « الثبات والتغير » ايضاً قسط واف من البحث الادبي العام اما الاشارات الادبية الخاصة فانها تكاد تكون عارضة ، لا ترد الا للتمثيل او المقايسة ، ولا يدور حولها بحث مستفيض . فمثلا يشير ببرك اشارة عارضة الى رمز الجبل عند نيتشه في « الجبل السحري » ، ويلمح الماعز الى بعض ما يستخدمه شيكسبير من وسائل اسلوبية ، وإلى ان همنغواي يعتمد عمداً الى وصف العرف باسلوب جين اوستن الرقيق المزهف ويشير ايضاً الى عدم جدوى التعاويد والرقى التي يطلقها كل من سويفت ونيتشه ليطردا « العفاريت » التي تسيطر على نفسيهما ، ويلمح الى موضوع « الهوة الفاعرة » الذي يتردد عند كل من اليوت وملتن وهارت كرين وينبه الى سعي لورنس لاقامة « البناء الكوني الاخلاقي » . ولا يقتبس ببرك شيئاً من نثر او شعر اللهم الا اقتباساً من قصة عنوانها « الاصحاب » من تأليف ادوين سيفر ومن عجب انه يقف عند هذه القصة الاجتماعية ويناقشها في شيء من الاسهاب .

وحسبنا هذا التعريف بالكتاب الثاني . اما الكتاب الثالث فعنوانه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History — وقد نشر عام ١٩٣٧ وهو احفل كتبه بمصطلح العمل الرمزي وستحدث عنه فيما يلي بشيء من الاسهاب . ويليه من حيث الزمن كتاب رابع عنوانه « فلسفة الشكل الادبي » The Philosophy of Literary Form وقد ظهر في عام

١٩٤١ وعنوانه الفرعي « دراسات في العمل الرمزي » وقد نعهده ملحقاً للكتاب الثالث يوضح مبادئه النظرية ويضعها في مجال التطبيق العملي . واذا استثنينا منه المقال الذي يحمل عنوان الكتاب نفسه ، فإنه لا يعلو ان يكون مجموعة من المقالات والمراجعات التي نشرها صاحبها في حقبة سابقة . اما الوشيجة التي تربط بين تلك المقالات فهي دورانها جميعاً « حول العمل اللغوي او الرمزي او الادبي ومحاولتها ايجاد طرق ادق لتحديد مثل ذلك العمل » وبعبارة اعم « تحديد العمل الادبي المفرد بعون من نظرية تفسر العمل الادبي العام » . ولا تزال همة بيرك معلقة بما يسميه « الخطط » او « النزعات » . الا ان هناك تطوراً في طبيعة المجاز الذي يستعمله فقد كان يقول في الكتاب الاول ان « الانسان خطابي » وقال في الثاني : « الانسان فنان » وفي الثالث « الانسان ذو رموز » وفي الرابع : « الانسان محارب » . واول صفحة في كتابه الرابع هذا تحاول ان تفرق بين ما يسمى « خططاً » وما يسمى « مواقف » وقد جاء فيها :

« اريد بادىء ذي بدء لافرق بين « الخطط » و « المواقف » لأنني ارى الشعر (والشعر هنا يعني كل اتجاه تخيلي او نقدي) اتخذاً لمختلف الخطط من اجل الاحاطة بشتى المواقف . وتلك الخطط هي التي تعين قيمة المواقف وتسمي بناءها وتعدد عناصرها البارزة ، وهي حين تسميها او تعددها تنطوي على نزعة ما نحوها .

وهذه النظرة لا تسلمنا بأي وجه الى الذاتية الشخصية او التاريخية ، ذلك لأن المواقف امور واقعية والخطط التي تعالجها تتضمن محتوى عاماً ، ومهما تتداخل المواقف بين فرد وفرد وبين حقبة تاريخية واخرى فذلك لا يؤثر على طبيعة الخطط نفسها لانها تتمتع بعمومية تجعلها صالحة لكل فرد وكل زمان » .

وفي ذلك الكتاب مقال عنوانه « الادب حين يكون عُدة للعيش » ، وهو يتضمن محاولة لتحديد النقد الاجتماعي - اي النقد المعتمد على علم الاجتماع - وفيه يقترح بيرك ان يصنف الآثار الفنية حسب مصطلح الخطط الاساسية التي يجدها في الامثال : فهي « خطط لاختيار الاعداء والاصدقاء ، واتجنب العيين - عين الحسود - وللتطهر والتكف - ير وللتقديس وللتصبر والانتقام وللوعظ والانذار ولهذا او ذاك من التعليقات والوامر » .

وهذه الخطط وغيرها هي الاعمال الرمزية الاساسية في الفن ، ويعترف بيرك العمل الرمزي بانه « رقص النزعات والميول » ويحاول ان يميز بعناية بين هذا العمل الرمزي وما هو عمل « واقعي » ، فيقول :

ثمة فرق - فرق جوهري - بين بناء بيت وكتابة قصيدة عن بناء بيت ، ثمة فرق بين كتابة قصيدة عن انجاب الاطفال ، وانجاب الاطفال ، فهناك اعمال عملية واقعية وهنال اعمال رمزية ، (وفي هذين الطرفين المتباعدين يتضح الفرق بينها دون عناء ، ولكننا يجب الا نغفل عن هذا الفرق في المنطقة المتوسطة حيث تتخذ بعض الامور العملية لنفسها عنصراً رمزياً كأن يشتري شخص شيئاً لا ليستعمله فحسب بل ليكون ما اشتراه شاهداً على انتسابه الى طبقة اجتماعية معينة)

ويصنف بيرك العمل الرمزي في ثلاث مراتب : المرتبة الاولى هي الجسدية او البيولوجية وتشمل نطاقاً واسعاً يمتد من الارق الى التجربة الحسية الكاملة التي يمارسها المرء نحو قصيدة ما كالاحاساس بالظماً عند قراءة قصيدة « الملاح القديم » ؛ والمرتبة الثانية هي الشخصية أو العائلية وتتضمن العلاقات بالأبوين وغيرها من الاشخاص الاقرباء ؛ والمرتبة الثالثة هي مرتبة المجرد كالانفضواء القائم حول رمز الولادة الجديدة . غير ان مصطلح « رمز » هذا موشح بالغموض ولذلك يقترح بيرك ان يضع

بدله لفظه « تعدادي » او احصائي بمعنى ان النظرة الاحصائية لعدد من الصور او لعدد من الآثار تكشف عما فيها من قيمة رمزية بينما يكون الاثر الواحد او الصورة الواحدة شيئاً « عملياً » لا رمزياً . فاذا درسنا مجموعة من الصور المتداعية او المتكاثفة ، تبيننا من ورائها مبنى الدوافع وهي فعالة فيها . وفي آخر هذا المقال نفسه يعدد بيرك الوسائل السريعة التي تعين على دراسة الخطط الشعرية التي يستعملها في كتابه كله . وتشمل هذه الوسائل فيما تشمل « افراد الخطة الدرامية » والحصول على « المعادلات » المكمل لها في الاثر الفني ؛ والتنبيه « للنقاط الحساسة » او « اللحظات الفاصلة » وبخاصة البدء والختام والحل والتعسر وضعف الدوافع والقوة في التنظيم الدرامي ؛ وإدراك صور « المخاض » او الولادة الجديدة ، واخيراً إيجاد « الميزة الفارقة » التي تسم كل عمل رمزي في الأدب بسماته المتفردة .

ويستحدث بيرك في كتابه « فلسفة الشكل الادبي » مصطلحات جديدة . اهمها ما يدور حول مبدأ « القوة » حيث يربط بين كل انواع القوى في مختلف الميادين حتى ليستطيع كل مصطلح منها ان يقدم للآخر خدمة رمزية . ومن اهمها ايضاً تسمية العناصر الثلاثة في الفن ، وهذه العناصر هي : الحلم الذي يمثل العوامل الرمزية ؛ والصلاة التي تمثل العوامل الخطائية ؛ والمخطط او عوامل التقويم الواقعي (وربما كان هذا العنصر موافقاً لما يسميه العنصر التحوي) . ومن خلال المصطلح الذي يدور حول « القوة » استطاع بيرك ان ينتقل من الميدان الادبي الى الميدان غير الادبي مستغلاً العمل الرمزي حتى ان المرء - حسب تعبيره - ليستطيع : « ان يتزوج او يغتصب بفن السياسة ، ويعلن الحرب بالجدال ، ويتفوق عقلياً على غيره اذا استطاع الحصول على مميزات اجتماعية ، ويحل ويربط بالمعرفة ، ويبرز عضلاته بدخله الاقتصادي ... الخ » ، اما في ثالث الحلم والصلاة والمصور

فانه يستطيع ان 'يقم' التوازن بين الرمزي والخطابي والنحوي حين يعالج أي اثر فني .

ثم يغفل بيرك كيف يكون الاثر الفني 'مؤثراً' في القارئ او كيف يكون معبراً عن منشئه ويكتفي بالنظر اليه في ذاته ، في ماهيته ، في كيفية تكوينه ، اي يتجه الى استغلال وسائل التحليل النحوي دون ما عداها . ومن امثلة هذا النوع دراسة له عنوانها « في موسيقية الشعر » وفيها كشف حاذق للآثار الصوتية في الشعر ، كشف لا يتنبه له الناس ولا يلحظونه ويتضمن اشياء مثل الاشباع والتصغير والتفريغ النوعي وما اشبه . واكمل قطعة يوردها بيرك مثلاً على تحليل كتاب مفرد هي 'القطعة' التي حلل فيها كتاب « كفاحي » Mein Kampf هتلر وبنى تحليله هذا على ثلاث : المخطط والحلم والصلاة ، وقد ابان هنالك بمصطلح نحوي خالص الى اي حد كان ذلك الكتاب يعكس وقائع الحال في المانية وفي الموقف الدولي ، ووضع بمصطلح رمزي الى اي حد كان هذا الكتاب هو قصيدة هتلر الشريرة الكبرى ، ووضح بمصطلح بلاغي الى اي مدى وبأي اسلوب خلب هذا الكتاب الشعب الالمانى حتى انه تحول بالعمل الرمزي الذي كان يخيل لهتلر انه سيمسطر على العالم الى شيء كاد ان يكون واقعياً . ويكشف بيرك عن العلاقات بين هذه المصطلحات مبيناً كيف ان العامل الرمزي عند هتلر - مثل اتخاذ اليهود كبش الفداء - دخل في صميم هذا الاثر ومن ثم احدث عند القارئ عملاً رمزياً وانه خلبه حتى استطاع ان « يتحول » به الى هذا المعتقد . ويمضي بيرك الفاهم لطبيعة هتلر في هذا حتى يعود بالمشكلة من صعيدها الرمزي الى صعيدها الواقعي . وهذا الذي تقدم مثل من تطبيقه الذي يتمرس بأدب غير خالص ، غير ان اكثر دراساته الاخرى تعالج ادباً خالصاً ، وليست دراساته الادبية هنا عارضة وانما هي من صميم غاياته . فهو يحلل ادب كولردج

مسهباً ، بوجه خاص ، في تحليل قصيدة « الملاح القديم » متخذاً منها شعيرة درامية ذات أهمية كبرى ، ويحلل « ربات الغضب » لاسخيلوس بتفصيل ليصور نوع المعنى الشعري الذي يناقض به المعنى « السهائي » ، وهو يدرس بلاغة أياجو ممثلاً فيها صورة كاريكاتورية للفن الروائي مثلما يتمثل في بلاغة انطونيو انتصاراً بارعاً لهذا الفن . ثم يعالج قصتين معاصرتين احدهما « الراكب المدلج » Night Rider من تأليف روبرت بن ورن والثانية « عناقيد الغضب » The Grapes of Wrath لجون شتاينبك ليمثل بهما على الوسائل التحليلية السريعة التي يسميها هو « البصبات » ؛ ثم هو يحلل الادباء ابتداء من هوميروس ولكريئس حتى فلووير ولويس كارول في سبيل الكشف عن مشكلات نقدية اخرى ثم يجعل للكتاب ملحفاً يضمه مراجعات ليوضح بعض تطبيقاته النقدي في مجال القصص. والشعر والرواية ، بل والرسوم ، في هذا العصر .

وآخر كتبه هو « نحو الدوافع » ، صدر عام ١٩٤٥ وهو اول ثلاثة كتب تتناول العلاقات الانسانية ويسمى الثاني منها « بلاغة الدوافع » كما يسمى الثالث « رمزية الدوافع » . وغاية هذه المجموعة هي الكشف الشامل عن الدوافع الانسانية وعن اشكال الفكر والتعبير التي تقوم من حول تلك الدوافع وعن غاياتها القصوى التي تتلخص في تخليص العالم من الحرب اي الوصول من طريق الفهم والتفاهم الى اقضاء كل انواع الصراع . ومفتاح هذه الدراسة هو « الدراما » او « النزعة الدرامية » ، والمصطلح الذي يستعمله في التحليل هو مصطلح الدراما ويشمل الاركان الروائية الخمسة اي : الفصل والمشهد والممثل والمكان والغاية . اما « النحو » الذي يشمل في المقدمة بضع مئات من الكلمات ، ترايدت من بعد حتى بلغت مائتي الف كلمة — اما ذلك النحو فانه وقوف عند العلاقات الداخلية القائمة بين هذه الاصطلاحات الخمسة و « امكان تحولها وتنقلها ، والمدى الذي

تستطيع فيه ان تتبادل فيما بينها او تتجمع مترابطة ، حسبما تتمثل فيما
نُقَال عن الدوافع الانسانية وبخاصة في مجالات المبادئ « اللاهوتية
والميتافيزيقية والتشريعية » . اما البلاغي الخطابي فيعالج أثر القول في الجمهور
ويستمد مادته من المقامات البرلمانية والسياسية ومنافسات المحررين وأساليب
البيع والمزايدة وأحداث « المناوشات الاجتماعية » ، اما الرمزي فيتناول
مظاهر التعبير النفسي ويستمد مادته من « أشكال الفن وأساليبه » .

وليس من اهداف هذا الموضوع بل ليس في طوقي أنا ان اعرض معالجة
بيرك لكبريات النظرات الفلسفية التي استحدثها الانسان ، وحسبي ان أقول هنا
ان غايته لم تكن استخلاصاً لخبر ما في تلك النظرات او دفاعاً عنها بل كانت
تشخيصاً لها أو « وضعاً » لها في مواضعها ، ليستمد من كل فلسفة مفتاحها .
كتب يقول : « ليست غايتي في هذا العصر ان أخلص الفلسفات القديمة أو
أتحدث عنها ولكنني احاول ان أجِد مصطلحات تعد مفاتيح لها جميعاً » .
وكانت محاولته في ان يضعها وضعاً جديداً تتطلب منه ان يبحث عن المجاز
الذي يفتح أمامه سرّ كل نوع من انواع الفلسفة فافتتح كتابه بالمجاز الذي
يفضي الى مسألة الخلق (الله خالق) ، وانتهى الى الدساتير السياسية (الانسان
مشرّع) بينا كان عظم الكتاب يدور حول الدراما باعتبارها مفتاحاً (أي
الانسان ممثل ، وهذا خير من المجاز القديم الذي كان يقول فيه : الانسان
محارب) . وباتخاذ الدراما مفتاحاً فلسفياً استطاع بيرك ان يدرس الاحوال
الانسانية من أنفه صورها حتى يبلغ اقصاها في دراما الخلق والتكوين .
ولم يتهيب بيرك اتساع الفكر الفلسفي بل ذهب يستمد مادته التحليلية
من جميع المصادر حتى انه لم يتورع ان يستشهد بذكريات من سلوكه
الفردى فهو يذكر مثلاً كيف قرأ سانتيانا ورأى في المنام انه سائح يلبس
الملابس البيض على شاطئ المتوسط ، ولم يستكبر ان ينقل ظنونه
والخطرات اللاشعورية التي كانت تعتريه ، وأن يقتبس ملاحظ وأُسْئلة

واحلاماً مما كان يطالعه به اطفاله ليوضح مشكلات الفلاسفة . وكثيراً ما كان يوضح اللفظة بالنظر في أصلها القديم وجذرها .

وبالرغم من ان كتابه هذا مخصص «لوضع» الفلسفات في مواضعها فانه ضمنه قدراً مدهشاً من الحديث عن الادب وبدأه وختمه بالحديث عن إبسن ، فتناول في أوله مسرحية «عدو الشعب» لإبسن وحلل في آخره «بير غنت» . وفي سياق الكتاب اقتبس امثلة من شعر بوب ووردزورث ، وأدب كودول وهمنجوي ورتشارد رايت ، ودرس حوار «الفيدروس» ليصور قيمة الدبالكتيك .

وبعد ان صدر كتاب «فلسفة الشكل الأدبي» انتقده رانسوم وابدى ارتيابه في أن تكون الطريقة المسرحية صالحة لتناول الشعر الغنائي . وتلقى بيرك هذا التحدي فحلل قصيدة شلي «اغنية الى الريح الغربية» وقصيدة وردزورث «على جسر وستمنستر» وألحق بالكتاب ثلاث ملاحق ليصور كيف يمكن تطبيق الطريقة المسرحية على الشكل الغنائي فكان الملحق الاول «مشكلة القيمة الذاتية» وفيه حديث عام عن استغلال الطريقة المسرحية في تحليل القصائد الغنائية ، والملحق الثاني هو «الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور» وقد طبق فيه مبادئ تلك الطريقة على مجموعة معينة من القصائد الغنائية . اما الملحق الثالث فعنوانه العمل الرمزي في قصيدة لكتيس وفيه عرض لتطور العمل في قصيدة عنوانها «قصيدة في زهرية اغريقية» وهي خير تطبيق مسهب لطريقة بيرك .

وفي كتاب «نحو الدوافع» بعض القراءات البلاغية والرمزية ، فن امثلة القراءات البلاغية الخطائية قوله ان المشرعين يختارون خطوة التردد كتردد هاملت - فيبحثون ويبحثون لكي يتهربوا من الوصول الى احكام حاسمة . وان المنصات السياسية قد تحلل خير تحليل على الصعيد الخطائي لانها لا تبعاً كثيراً بالنحو . اما الاشارات الى النواحي الرمزية فمنها قوله :

ان نظريات فلسفة القوة قد تستوحى من « مشكلات الفرد نفسه حين يحس بالفحولة » . وان رواية « قتل في الكاتدرائية » شعيرة من شعائر التطهير ؛ وان قصيدة سهراب ورستم التي نظمها آرنولد تعكس الوضع المؤلف فتجعل الابن يموت بسيف ابيه (لاسباب لا تخفى موجودة في ابن توماس آرنولد نفسه) . وان تساؤل هيوم حول مسألة « النسب » وهو يهاجم مبدأ العلية وان العقم في ما يستعمله بنثام من الفاظ انما يدلان على نظريات « عازبين » ؛ وان الفلسفة الذرائعية وما شابهها من فلسفات تتضمن عقدة الميل الى الأم . اما الفلسفات الغائية فتمثل المرأة الشهوية الناضجة . وان الانتقال من الشعر الى النثر في كتاب ما قد يمثل الانتقال من الدور الامومي الى الدور العائلي وهكذا .

وقد نشر بيرك بعض المقالات ولم يكن يشذ فيها عن ما قاله في كتبه . وفي المقالات التي كتبها قبل ١٩٤١ يعيد بعض ما قاله في امكنة اخرى . الا مقالة واحدة عن السريانية . وهناك مراجعات لم يجمعها وهي تتناول النقاد على اختلاف طبقاتهم ومن اهمها مراجعة دراستين صدرتا عن كولردج ١٩٣٩ وفيها استغل بيرك قراءاته الرمزية لكي يظهر التفاهة في تينك الدراستين ، وقد هاجم شذوذ كل من كافكا وكيركجورد ورأى انهما يمثلان « مرحلة المراهقة التي تعيش على جلد عميرة » و « الثورة على الاب » وقال ان هذا شيء تافه اذا قارناه بما لدى كولردج من عمل رمزي . وله مقالات وقطع اخرى نشرت بعد ذلك منها « طبيعة ثقافتنا » وقد نشرها في ربيع ١٩٤١ بمجلة Southern Review ومقالة اخرى ١٩٤٢ في المجلة نفسها بعنوان « فعالية الدوافع عند بيتس » وفيها تحليل للشعر الغنائي بطريقة درامية . أما احدث مراجعاته فانها تدور حول النقد المعاصر فهو يراجع كتب رانسوم وتيت وورن وغيرهم مع بعض الالتفات الى المؤلفات التاريخية واللغوية والفلسفية .

٢

قد يتوهم من يسمع عنوان « نزعات نحو التاريخ » (١٩٣٧) ان موضوعه الاساسي هو التاريخ ، ولكن الامر ليس كذلك ، بل الادب هو محور ما فيه ، إذ هو دراسة للنزعات الأدبية من حيث هي عمل رمزي او شعائري . أما كلمة « التاريخ » في العنوان فلا تشير إلا الى موضع الأدب في المجتمع ولا تدل الا على تداخل العلاقات في نزعات الادب نحو « تحول التاريخ » والسياسة والاقتصاد . وتنقسم تلك النزعات في فئتين : نزعات القبول ونزعات الرفض ، ومنها ينبثق شيء ثالث يجمع بين خير ما في كليهما ، وهذا ما يسميه بيرك : « الهزلي » ، فأما فئة القبول فانها « سنية المنزع » وتضم كل الفلسفات التي على شاكلة فلسفة وليم جيمس ووتمان وامرسون ، والاشكال الادبية مثل الملحمة والمأساة والمهزلة والشعر الغنائي والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول مبدأ « الخوف من الزنا بالحرمان » والخصاء الرمزي . وأما فئة الرفض فانها « إلحادية المنزع » وتضم فلسفات مثل فلسفة مكيافللي وماركس ونيتشه ، والاشكال الادبية مثل المرثية والنقد التهكمي والمحاكاة الساخرة والتهجين الساخر والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول عقدة « الثورة على الأب » . وأما الفئة التي هي بين بين - أي فئة « الهزلي » فانها تتضمن تشابك العواطف المتناقضة المتصارعة ، وهذه لا تكون خالصة للفئة الاولى ولا تكون خالصة للفئة الثانية . يقول بيرك :

« إن الشكل « الهزلي » ليتجنب كل هذه الصعوبات ويرينا كيف ان كل عمل مزدوج فيه المادية والتجريدية والخيال والحسوسات المجسدة والتضحية والاثرة ، وهو ايضاً يهدف احساسنا حيث يصبح بعض هذه العناصر ممتدداً متضخماً على حساب بعضها الآخر الذي يذهب منكماشاً متقلصاً . ولا ريب في انه حين يتوازن أثر البيئة يتوازن جانباً هذه العناصر المتصارعة » .

غير إن اطلاق كلمة « الهزلي » على ازدواج ذينك النوعين من النزعات - أو اتحاد القبول والرفض - قد ضلل كثيراً من القراء لأن كلمة هزلي تلتبس. لديهم بالرواية « الهزلية ». وانما أوحى الى بيرك باستعمال هذا المصطلح انه موقف هزلي حتماً حين تجتمع عناصر القبول والرفض في عالم مقسوم الى فئتين : احداً محبوبة مخلوبة بقول : نعم ، والاخرى محبومة مخلوبة بقول : لا ، وقد كان في متدور بيرك ان يتنازل عن هذا المصطلح ويتخذ مصطلحاً غيره ولكنه آثره لجرسه ، فيما يقول . وأياً كان مصدر هذا المصطلح فانه يمثل القيم التي يؤمن بها بيرك ، ويبدو انه لا يشمل فحسب ما هو تهكمي او انساني النزعة أو شكّي وإنما يشمل ايضاً كل ما يتمخض عنه مخاض الامور الدرامية والديالكتيكية .

وتحت هذه الفئات الثلاث من تلك العناصر ، مبدأ واحد هو ما يسميه العمل الرمزي وهو العمل الذي يؤديه الانسان لأن له لذة في أدائه على ذلك النحو . وتتركز تلك الاعمال الرمزية في التبريك وتغيير الهوية والولادة الجديدة والتطهير وما أشبه من طقوس سحرية . ويقول بيرك : « مبدأنا الاساسي هو اصرارنا على ان الرمزية قد تعالج على انها نوع من التسمية الشعائرية او تغيير الهوية . اي ان الانسان بها يكيف نفسه ليتلاءم مع احداث متلازمة - قائمة فعلا - او يغير في نفسه ليتكيف مع احداث جديدة تفرضها عليه الضرورة ، دعنا نوضح هذا على نحو آخر فنقول :

ان شعائر التغير او التطهر تتركز حول ثلاثة انواع من الصور هي : التطهر بالثلج والنار والتحلل . اما الثلج فيرمز الى الخصاص والعقم ، واما النار فتوحي بالخوف من « الزنا بالمحرمات » واما التحلل فيدور حول انبثاق البذرة مرة اخرى من العفونة والسباح ... وقد نلاحظ ايضاً رمزين للمنظور القائم وهما الجبل والهوة (وقد يختلط هذان احياناً برموز الجسور

والعبور والترحل والطيران) ويتضمن الجبل عناصر من الزنا بالحرمات لانه
يرمز احياناً الى الام كما يرمز الثلج على الجبل الى العنة وانها عقاب
ينزل بمن يقترب ذلك الاثم . وكذلك هو رمز الهوة فانها تجمع بين الرحم
والشرح ، والثاني يجمع كل عناصر التطهر عن طريق التحلل والتعفن .
اذن فعلى هذا ينزع كل عمل فني الى ان يكون شعيرة موت او ولادة
جديدة مع تغيير في الهوية ، وهو تنظيم على هذا النحو او ذاك بحسب ما
يقبله الفنان او يرفضه من رموز التسلط . وبهذا الفهم يحلل بيرك ما لا
يحصر من الاعمال الادبية ، ومن اكثرها توضيحاً لمبدأه هذا تحليلاته
للموز في ادب توماس مان (وكان مان من احب الادباء الى نفسه في
كل مراحل حياته) . مثال ذلك انه يرى في « الجبل السحري » شعيرة
ولادة جديدة ، ويرى هانز كاستروب مهياً للعودة الى المجتمع في النهاية
بعد ان قضى سبع سنوات على جبل الامومة وكان عقابه على ذلك
الخصاء الرمزي والموت والولادة الجديدة ، اذ قدر له وجود جديد في
منظر الثلج - وهذه هي الشعيرة التي عاش فيها مان نفسه وانتحل وجوداً
جديداً فاصبح من مشايخي القضية الالمانية في الحرب العالمية الاولى بعد ان
كان مسالماً حر الاتجاه . اما « موت في البندقية » و « ماريو والساحر »
فانهما شعيرتان من شعائر الفداء والتطهر لنفس مان الفنان ؛ ففي القصة
الاولى كان عقاب الاثم الشهواني الذي يمثله آسنباخ هو الموت وفي الثانية
قسم مان وجود الفنان شطرين شطر يمثله سييولا وهو الفنان الرديء ،
شهووي ومجرم ورمز فاشي وعقابه الموت ، وشطر يمثله سارد القصة وهو
الفنان الطيب وقد تخلص من الاجرام بسبب موت سييولا ، ولذلك سرحه
القاص في النهاية مبرأ من العقاب . واما القصص التي تتناول « يوسف »
فانها ولادة جديدة في الهوة كما ان « الجبل السحري » كان رمز ولادة
جديدة على الجبل . وفي هذه القصص انتقل مان الى جماعة ارحب من

القومية الالمانية السابقة وتطهر من اجرامية الفنان وتخلص منها فاحتجب
اجرامية اوسع وهي ازدواج الجنس عند النبي صاحب الفيض والامداد ،
ومن هذه النزعة تخلص ايضاً في النهاية .

ويحمل بيرك رأيه في طبيعة الشعائر الادبية عند الاديب بقوله :
إن تغيير الهوية ، وهو العمل الذي يجعل من الاديب شخصاً آخر ،
ويحفظ له ذاته في الوقت نفسه يمنحه تعقيداً كبيراً في الاحداث ، اي
يجعله يراها كذلك حتى انه يرى « الخبايا التي في الروايات » ويوشحه بشيء
من استكناه الغيب ويمنحه قوة البصيرة ، ولا يعني هنا ان تكون بصيرته
هنا على صواب او خطأ وانما الذي يعنيها أنها موجودة هناك . وهذه
البصيرة اما ان تجعله أحكم مما هو او أشد حمقاً ولكنها في الحالين تمثل
القاعدة التي تنبني عليها فروع عمله وتشعباته ولذلك ترى ان يوسف في
قصص ما لم يكن مهياً النفس للنبوة — أي لارتفاع درجة البصيرة
والكهانة عنده — إلا بعد ان ولد من جديد في الهوة .

والولادة الجديدة تعني التكيف للتواءم مع المجتمع لانها شعيرة تمكن
الشاعر من ان يقبل الضرورات التي خلقتها في طريقه مشكلات العرف
والتشريع . وفي الولادة الجديدة عنصر من التراجع يسبق الانبثاق ،
وهذا التراجع يشمل معنى عودة الجنين الى الرحم ، و « الثورة الاولى »
التي أحدثها الجنين حين أحس أن كهفه أصبح له سجناً ومن ثم فإنك
حين تختبر هذه الشعيرة تجد رموزاً مثل « الهوة » ممثلة للعودة الى الرحم
والعودة من الرحم .

وهذا يشمل أيضاً الرهبة والخوف من « الزنا بالمحرمات » لأن الذي
كبر في السن يستطيع ان يعود الى امه عودة الحب لا عودة طفل لم يجبر
بعد النواحي الجنسية ، وهو ايضاً يشمل الشذوذ الجنسي ، رمزياً كان
ذلك الشذوذ او حقيقياً ، لانه يمثل ثورة على « قطبي » العلاقة بين الأب

والأم ، ولأن طرح نير الرموز المتعلقة بالتسلط يساوي الذبح الرمزي للأب ؛ وكذلك يشمل ايضاً رمزية الخصاء ومشمولات من العنة عقاباً على الاثم الرمزي ؛ وقد تشمل العنة ايضاً شيئاً من صور « الخثوية » لتغير في الهوية احدثته تلك الشعيرة . والاشكال الادبية نفسها اعمال رمزية فالتراجيديا شعيرة من شعائر التكفير والفكاهة شعيرة للتخفيف من عبء الموقف والمجاء تفريغ لردائل الذات على « كبش فداء » ثم النصيحة به للتخلص منها . بل ان الاديب ليحبر عن نفسه رمزياً بما يختاره من موضوع فيعبر عن عمق التعاطف في نفسه حين يقتبس من ادباء آخرين ولو كان هو يهاجمهم ، وهو يكتب ما « يسند وجوده » . بل ان اشد المظاهر مسحة عقلية تتضمن عناصر رمزية كالذي يلحظه بيرك في فلسفة هيوم وبنثام وانما فلسفة « عازبين » او قوله ان جهود باستير في التعقيم تتضمن رموزاً من التطهر والخصاء . بل ان اسوأ الآثار الادبية وانفجها تتضمن مثل تلك العناصر الرمزية فتنبئ عن الحقيقة رغمًا عن أنف كاتبها . ويقول بيرك ، وكأنا يردد فيها يقوله رأى بليك في ملتن وان ملتن كان من حزب الشيطان حسباً صوره في الفردوس المفقود - يقول :
 قد يعلن الكاتب انه يساند هذا الرأي او ذاك فاذا قرأت آثاره وجدته يعلي من شأن العاندين المعادين لذلك الرأي ويصورهم بأحسن مما يصور معتقيه . وهنا تكمن حقيقة موقفه من ذلك الرأي
 ويقول في موضع آخر :

اذا عددنا مجموعات الصور وجمعناها معاً اهتدينا الى العناصر الهامة المختفية في اللجج الرمزية ، وعندئذ استطعنا ان نكشف عن « الموقف الحقيقي » للمؤلف ، حيث يفتضح الكذب ولا ينظلي على أحد . فاذا جعل الكاتب شخصياته الفاضلة

بليدة وصور شخصياته الشريرة بقوة فان فنه قد انحاز الى جانب
الاشرار بالرغم من « موقفه المزور » الذي يعلنه على الناس .
واذا تحدث كاتب عن « المجد » واستخدم في ذلك صور
« الدمار » حكمتنا ان موضوعه الحق هو « الدمار » .
كيف نهتدي الى الكشف عن العمل الرمزي في آثار هذا الفنان أو
ذاك ؟ يقول بيرك :

نهتدي الى ذلك بطريقتين الاولى ، ان نختبر النظام الداخلي
وزى السياق فيه ، وأي تابع لأي متبوع وبذلك نكشف عن
محتوى الرمز بكشفنا عن الوظيفة التي يؤديها وذلك يكون
بالتحليل المجازي كأن نلاحظ طبيعة الصور التي يستعملها الاديب؛
والثانية : ان نفسر المضمون الرمزي في احد الكتب بمقارنته
الى الرموز المشابهة في كتب اخرى .

وأوضح الدلائل الهادية هي مجموعات الصور أو الرموز وبخاصة في
التداعي ، الذي يقود حتماً من صورة الى اخرى - وهذا يشبه ما فعلته
كارولان سبيرجن في دراسة شبكسبير وما قام به آرمسترونغ من دراسة
في هذا الميدان نفسه - وقد يلجأ الانسان الى ربط الرموز على خط غير
مستقيم . وهناك امور هامة لا بد من ممارستها ، منها عناوين المؤلف ،
فقد لاحظ بيرك مثلاً أن هوبسمان حين انتقل من المذهب الطبيعي
الى الكاثوليكي كانت كل عناوينه أثناء اعتناق المذهب الاول والثاني
« اسماء » . أما عناوين كتبه في فترة الانتقال فكانت « حروف جر » .
ومن الامور الهامة ايضاً البدء والختام ، وتوقف الاستمرار على نهج واحد
كالانتقال من الشعر الى النثر او عدم استيفاء المجاز او عدم استيفاء المادة
نفسها بل إن التوريات والعلاقات الصوتية ذات اهمية رمزية [كالذي
يجد في كلمة حضرموت احياء بمعنى الموت فلا يسافر اليها] . بل يغالي

بيرك في هذا فيرى في ترديد حرف مثل « م » معاني ، ويرى في ترديد حرف مثل « ك » معاني أخرى وهكذا سائر الحروف . ثم إن التاريخ نفسه هام في الهداية الى العمل الرمزي ولذلك يتحدث بيرك عن تنقل شيكسبير من مجموعة صور الى أخرى ويحاول ان يقرن ذلك الى نقطة تحول في التاريخ نفسه .

وفي آخر الكتاب ثبت بالمصطلحات التي استعملها بيرك وتفسير لها وقد عمد عمداً الى وضعها حيث وضعها لأنه يرى أن الترتيب المعجمي معكوس فلا بد لك لكي تدرك معاني الكلمات التي تبدأ بالهمزة من إدراك معاني الكلمات التي تبدأ بالحروف المتأخرة ، ولذلك فهو لا يعرف مصطلحاته الا بعد ان يجربها في الاستعمال . ويقول في هذا :

« لقد رأيت في هذا المقام ان ادع للقارئ ان يلتقط ما استطاع التقاطه من معاني المصطلحات ، فأجربتها في الاستعمال لتكشف هي بذاتها عما أردته لها . أي انني اريد لها ان تشف وتوحي وان تزداد دلالة على المعنى كلما كثرت صفحات الكتاب ، ولذلك عمدت الى وضعها في قرائن مختلفة . ومن ثم أخرت التعريفات حتى النهاية لان كل مصطلح حينئذ قد ينكشف لعيني القارئ من خلال معرفته للمصطلحات كلها على ذلك النحو المتدرج » .

وهذا عمل اجأ اليه بيرك كثيراً اي انه يضع معجماً من المصطلحات ويلحقه بكل كتاب من كتبه ليكمل فيه فحوى ذلك الكتاب اذ انه يعتقد ان آراءه ومصطلحاته . وقد وضع في كتابه « التغير والثبات » معجماً يضم كل الأفكار والمبادئ التي استحدثها حتى عام ١٩٣٧ مثل : الهوية . طقوس الولادة الجديدة ، الصلاة الدنيوية ، التجريد . العنايد . الجوهر . الصور . حياة الخير . مشكلة الشر . المنظور من خلال التباين . ومن هذا ترى ان بعضها رمزي وبعضها مصطلح نقدي وبعضها يعبر عن نظرات اجتماعية ،

ومنها ما هو عام لا يجد بصفة واحدة . وليس لدينا من طريقة نعرض بها هذه المصطلحات او نلخصها وخير ما يستطيعه القارئ ان يرجع اليها مصحوبة بقرائنها في كتبه . ولنمثل على مصطلح واحد منها هو مصطلح « الطائفة » : يقول بيرك :

« ان من يهددهم خطر التعقب والاحراج والمطاردة يردون على هذا الخطر بتكوين تجمع جديد ، ويمدهم تعاونهم بقاعدة جديدة يتمركزون فيها ، ومنها يهجمون على اعدائهم ليسرقوا منهم رموز السلطة المقررة . والطائفة مهددة دائماً بالتقسم السليبي ما دامت تعيش على عناصر الرفض . وقد وضع ترولتش الدور الذي لعبه تعلم القراءة والكتابة في الطائفية لأن الطائفية تفكير « عصبية محدودة » ولا يتم لها التعبير الكامل عن ذاتها إلا حين تنضم اليها مثيلاتها أما انتشار القراءة والكتابة فانه خلق عصبية جديدة ذات تفكير جديد لأن المرء يجمع « عصبية » من خلال القراءة ولو كان افرادها موزعين في كل أرجاء المعمورة وفي كل فترات التاريخ . وقد كان القرن التاسع عشر زخراً بعصب الطائفية من فتي الماديين والروحانيين وكانت هناك ايضاً عصابات النظم العلمية ، وكان الرجل يكيف ذاته بالانتساب الى عصبية او اخرى من تلك العصابات المتعاونة على اهداف غامضة غير محددة »

وبين المصطلحات والامثلة عند بيرك فرق واضح . فمصطلحاته تذهب في التجريد الى حد بعيد حتى انها تعجز عن ان تطيف بالسلوك الادبي او الاجتماعي ، أما امثله فانها دائماً ادبية ، وهي مستمدة من القديم والحديث على السواء .

وكتاب « نزعات نحو التاريخ » مهمم كثيراً بتصنيف النزعات ووضع مصطلحات - أو معجم - للدوافع ، أي انه مهمم بالمادة الادبية والبلاغية الجدلية ويعتمد في المادة البلاغية الجدلية على بنثام وماركس وبيرس وفيلن

ومالينوسكي . وقد وضح بيرك في الوقت نفسه انه ليس هناك اي تقرير عن الدوافع الا وهو نفسه عمل رمزي ، ولذلك مضى في الكتاب يتحدث كيف ان نظرياته ومصطلحاته تعبر عنه هو ايضاً بطريقة رمزية فقال ان شغفه بالحديث عن البيروقراطية انما يصدر عنه لان فيه ترديداً لاسمه - بيرك - . وعد الفاظاً كثيرة يؤثرها لانها تبدأ بحرف P وقال ان هذا ناجم عن انه كان في نشأته يرى بويطيقا - واولها حرف P - [الشعر] متكأه للرفض بل يراه مرادفاً لمبدأ الرفض . وينبه الى شغفه بكلمة « تحول » وانها تعبير رمزي عن معاني التغير والاثم والموت والشهوة . وهو يؤمن ان اتخاذ تعبير « المنظور من خلال التباين » يرمز الى الخضاء الرمزي بل يرى بيرك ايضاً معاني رمزية في الالفاظ التي اسبغها على اطفاله ، ويقول : حقاً ان مثل هذه الامور ترسل اشعاعاتها في اتجاهات عدة ... فنحن نستطيع ان نعتبر المبادئ النقدية رموزاً ... وقد استغل بيرك دوافعه وتجاربه الماضية واعمل فيها النظر المعن فلحظ في « الثبات والتغير » كيف غضب وهو طفل حين سمع ان الاسود من فصيلة القطط لانه كان يظنها انقى واكبر نوعاً من الكلاب ، وانخذ في « فلسفة الشكل الادبي » اسماً لاحدى شخصيات قصصه وكان ذلك الاسم يذكر بكلمة نابية . وهذه حيلة بل خدعة نقدية استعملها بيرك ، اعني انه بالكشف عن المعاني الدقيقة في آثاره وكتاباتهِ يستطيع ان يزاول هذا نفسه في آثار غيره دون ان يتهم بمجاوزة الحد ، بل يجد عمله ما يبرره ويقويه . ولا ريب في ان بيرك لا يبرهن على شيء جازماً فهو يوحى ولا يقرر ، ومع الزمن تصبح كشوفه قيمة لانها استبصار ونفاذ في آثار هذا او ذاك من الشعراء والنقاد ولكنها لا تصلح ان تتخذ مقياساً عاماً . ويقول بيرك في الحديث عما وراء دوافعه الذاتية هو من عوامل وثيرات :

«كأنما نحن نبيح للناس ان يسלטوا العيون على المكونات ليثيروها من مكانها ... ونحن نؤمن ان آثار كل امرئ يمكن جلاء مخبأها ان اشتملت اخلاصاً في التنظيم ... بل انا لنرضى ان نكشف عن ما فيها اذا تقدم اليها صاحبها وقال لنا انا اتحداكم لان كتاباتي ليست الا محض هراء ببغساوي . وأقول : ان كل شخص يستطيع ان ينتحل الزيف والدعوى في الظاهر . اما في اعماق صدره فليس ثمة مرب للكذب لان الفيلسوف او اديب الغارق في حومة الموضوع لا بد ان تنظيم تعبيره عنه ، ولا بد لتعبيره ذلك من ان يحتجب هذه العمليات النفسية ، ذلك حتم لا مفر منه الا ان كان للاديب جسم من نوع آخر يخالف اجسام الناس الآخرين فان شاء فيلسوف او ناقد مستنير ان يتحدانا وزعم ان ما ينشئه لا يتموج من تحتته تيار ، قلنا له رضينا ان ندلك عليه واخذنا في تتبع المعالم والدلالات » .

وما اظن احداً تحدى بيرك في هذه الناحية ولذلك فنحن قد خسرنا البرهان الذي يقنع المتشكك ، وحصلنا على البرهان السلبي الذي يقدمه إحجام المحجمين عن التحدي .

٣

في اساليب بيرك اثاره وطرافة ولكن لا يحسن احد ان دراسة الادب من طريق العمل الرمزي حديثة خالصة ، فهي ذات اصول قديمة . فثلاً موقف افلاطون من الشعر وانه يحدث اثرأ سيئاً في الجمهور ، يعتمد في معظمه على العمل الرمزي في ذلك الجمهور . ويقول افلاطون في الجمهورية على لسان سقراط : « في المصائب نشعر بجوع طبيعي ونرغب في ان نتخلص من احزاننا بالبكاء والنواح ، وهذا الشعور الذي قد نضبطه عند المصائب يغذيه الشعراء ويثرونه » . اما ارسطوطاليس فانه مقترح هذا

اللون من النقد ايضاً فقد أكد قيمة العمل في المسرحية ونص في كتاب الشعر على ان « السعادة والشقاء ليسا حالين موجودين معنا وانما هما شكلان من اشكال الفعالية وأن كون المرء خبيراً يتمثل في انه يعمل خبيراً ، وبذلك جعلنا أرسطوطاليس نرى في الشفقة والحرف علمين رمزيين في الجمهور لا حائتين من حالاته ، يستثيرهما العمل الرمزي في المسرحية .

وقد شارف كولردج حدود هذا الاتجاه ايضاً حتى ان قصيدتيه « الملاح القديم » و « قبلاي خان » عملا رمزيان كاملان ، ولم يتعد كولردج وقفته عند الحد وربما كان ذلك ناجماً عن بعض كبحه لنفسه عن الايغال فيه الا انه في الحق قد وضع القاعدة النظرية لهذا المذهب حين تحدث عن المجالات العقلية اللاشعورية . وقد لحظ في « محاضرات عن شيكسبير » ان العناوين والمشاهد الاولى في روايات شيكسبير ذات اهمية متميزة ، ولكنه يعزو اهميتها الى التفنن الواعي لا الى عمليات اللاشعور . وقد مضى رسكن في هذا الاتجاه شوطاً آخر حين حلل المعاني المستكنة في اسماء الشخصيات عند شيكسبير على نحو مشبه لطريقة بيرك ، وهو يقول في هذه الناحية :

اما عن الاسماء التي يستعملها فيني سأتحدث من بعد حديثاً مسهباً . ولكنني افرر هنا انها مزيج من عدة لغات ، وقد سبق ان استبان معاني ثلاثة منها ؛ فمثلا : دزديمونه اسم يعني في الاصل « الحظ التعس » وعطيل يعني « الحريص » فيما اعتقد وكل ما في الرواية من نكبات ومآس ناجم من تعنته الحريص ، واوفيليا ، معناه « التفاني في الخدمة » ...

اما هاملت فربما اقترن اسمه بكلمة Homely الدالة على الحياة البيتية ، اذ تقوم فكرة المسرحية على الاخلال بواجبات الحياة البيتية وعلاقات الاسرة ؛ واما ثانياً فانها مشتقة من لفظة تعني « الملكة » ؛ والاسمان بنديك وبياتريس مأخوذان من

لفظتين تعنيان « مبارك وبركة » وإياجو ربما كانت مأخوذة من يعقوب [ياجوب] اي الذي يخلف ويعقب .
وهناك ملاحظ مثورة عن العمل الرمزي تنبه لها دارسو الطبيعة الانسانية في الماضي ولندكر بعضها على سبيل التمثيل العابر : لحظ غوته - حسبما يقول اكرمان - ان مواهب النساء تتحدد بعد الزواج وانجاب الاطفال وهذا مما قد يحمل على الظن بان آثارهن الفنية ايا هي نوع من تسامي الدوافع الجنسية او دوافع الامومة (اي عمل مري) . وفي مطلع هذا القرن أصر برونيتير في مقال عنوانه « فلسفة مولير » على ان طرطوف يمثل روح الصراع والتحدي ، كما انه يرمز الى العداء المستعلن (اي انه عمل ورمز معاً) . ولحظ برنارد شو في « جوهر الابسية » ان اقتباس الكاتب من الكتاب المقدس يشير الى عدم ارتياحه لهذه الامور الموشحة بالتوثيق (فهو عمل رفض من خلال المغالاة في القبول والتوثيق) .
ومنذ ان ظهر فرويد اصبحت هذه الملاحظ اموراً عادية مألوفاً واخذ المحللون يعنون دائماً بمشكلات العمل الرمزي . فمثلا ذهب اريك فروم الى ان المبادئ الدينية والسياسية تعبيرات رمزية عن مبنى الشخصية عند واضعيها وانها تعبير عن الحاجات النفسية في مبنى الشخصية عند من يعتقونها .

وقد سبق ان اهتمدى كثير من الكتاب الى بعض الافكار والمبادئ التي يقول بها بيرك . فمثلا اهتمدى تولستوي في كتابه « ما الفن » الى ما سماه « نزع الملكية سيكولوجياً » وهذا ما سماه بيرك : « تحويل الملكية » يقول تولستوي : « اما في الدين فان الطبقات العليا في العصور الوسطى وجدت نفسها في موقف كالذي كان عليه المثقفون الرومانيون قبل ان تظهر المسيحية اي انهم لم يعودوا يؤمنون بدين الجاهل ولكنهم لم يكن لديهم معتقدات تخلف المعتقدات الكنسية البالية التي كانت قد فقدت

معناها في نفوسهم » . ولدى بيرك ما يسميه « الاحراج والمضايقة »
 وشبه هذه الفكرة قول تولستوي : « ان مبدأ الكنيسة نظام متكامل حتى
 انك لا تستطيع تغييره او تصحيحه الا وتحطمه جملة » . وارفنج بابت
 سبق بيرك في كتاب « روسو والرومانتيكية » الى ان « تحويل الملكية
 نفسياً » يؤدي الى حركات من السلبية والشيطنانية والبيرونية . وتوصل
 رتشاردز الى الكشف عن جانب من العمل الرمزي في بعض الدوافع مع
 ان اهتمامه موجه الى قدرة اللغة على التقل والتوصيل لا على التعبير ؛
 يقول رتشاردز في كتابه « رأي كولردج في الخيال »

ان الاساطير العظيمة ليست اوهاماً بل هي منطوق النفس
 الانسانية كلها وهي من ثم لا يحيط بها التأمل ولا تأتي على
 كل ما فيها وهي ليست متعة أو معاذاً للهرب حتى يتطلبها
 من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ولكنها هي
 تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الادراك الرمزي
 لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى .
 ومن خلال تلك الاساطير تستجمع ارادتنا وتوحد قوانا وينضبط
 نمونا ومن خلالها ايضاً يتزن كياناتنا المضطرب ويلتئم وجودنا
 المشعث . وهذه الاساطير يطمئن التناقض وينسجم النشاز في
 الاشياء ومن خلالها حصلنا على التكامل الذي يجعل منا آتاساً
 « متمدين » .

واخيراً أشير الى قولة لورنس « ان المرء ليسكب ادواءه في الكتب »
 وهي عبارة تشير الى ما يسمى العمل الرمزي في آثار الفنانين على
 مر العصور .

• • •

إن بيرك لا يعتمد في مذهبه الذي اختاره على من سبقه في حقل
 (١٤)

العمل الرمزي باستثناء كولردج وانما يعتمد في ذلك على مجموعة من الفلاسفة والمتفلسفين يشبهونه شهاً غريباً في منحاهم الشاذ المتفرد : وهؤلاء هم أهم من يستمد منهم :

١ - جرمي بنتام الذي ذكره هازلت في كتابه « روح العصر » واذا قرأت ما كتبه هازلت عنه وجدته ينطبق على بيرك نفسه - اذا شئت ان تهاجمه لا ان تترفق في الحكم عليه - حتى لتقول انهما يتفقان في المصطلح الفلسفي الشاذ الذي يشتمل على حدة وعلى معنى بعيد يتمنى المرء لو استطاع ان يفقهه . وقد رأينا كيف ان بنتام حاز اعجاب رتشاردز ايضاً ، مثلاً حاز اعجاب بيرك الذي يعدّه مؤسساً للدراسة اللغوية الجادة ، ويضعه في كتابه « الثبات والتغير » على مستوى دارون ويقول ان كلاهما قد تقسم في « آلاف من الذوات والنفوس » . غير انه لا يؤمن بمذهب بنتام الذي يرمي الى تجريد اللغة من المجاز للتخلص من الشعر والخطابة ويرى في هذا المذهب رمزاً عن الخضاء . أما المذهب النعيمي اللاديني الذي قال به بنتام فان بيرك يعدّه مذهباً دينياً دنيوياً او نوعاً آخر من نظرية « القاعدة الذهبية » . ويعد تحليلات بنتام للكلام وتصنيف أنواعه كشفاً بالغ القيمة مفيداً ان أنت حذفته منه فكرة التخلص من المجاز . ويصرح في كتاب « النزعات » بأن « خير ما في بنتام وماركس وفيلن هو الهزلية الرفيعة » ويعزو الى بنتام الفضل في تجريد الامور من الحواشي والمبالغات ، حتى ان كثيراً من المتطفلين لم يصنعوا شيئاً سوى التحلق حول مائدته العبقريّة . ويستغل بيرك آراء بنتام في كتابه « نحو الدوافع » عدة مرات ، غير انه في الكتاب ذاته ينصب لتجريد نفسه بعض آرائه التي يجرد فيها آراء الناس من الحوشي والتافه والمغرق ويصف آراء بنتام بأنها « رمز خصاء لرجل عازب » ويفسر تلك الآراء تفسيراً رمزياً مستمداً من بنتام نفسه ، ويقول ان تلك الآراء منبثقة من طفولة بنتام الذي كان يخاف الاشباح خوفاً شاذاً فلما كبر أصبح يخاف « عملية التخيل » في اللغة .

٢ - كولردج : وبينه وبين بيرك شبه قوي جداً ولا يستطيع احد

ان يقرأ كتابات كولردج وبخاصة «السيرة الادبية» دون ان يفتن الى هذه المشابه في الافكار والاساليب وفي الشذوذات أيضاً وقد أعجب بيرك بكولردج وكتاباته من حيث هما دراسة للعمل الرمزي ولذلك فان نواة مقالته «فلسفة الشكل الادبي» انما هي تحليل لقصيدة «الملاح القديم» كما أن احساس كولردج بدقائق الجرس جعله يقتبسه كثيراً لاثبات فكرته عن موسيقية الشعر ، كما ان اهتمام كولردج بالنواحي اللغوية جعل بيرك يكثر من اقتباس آرائه . وقد عدّه بيرك بين «أعظم التقاد في أدب العالم» . وهو في نظره يقف على التقيض من بنثام ، لانه لا يحط من قيم الامور أو يعمد الى اظهار ما فيها من زيف وانما يتجه الى الرفع من شأنها ، ويرى في المصالح المادية خطوة أولية نحو المصالح العلوية . وقد ذكر بيرك في احدى مقالاته بأنه بعد كلمة عن طريقة كولردج ولكن تلك الكلمة لم تر النور ، فيما يبدو ، أو لعلها دخلت في غمار المحاضرات التي ألقاها عن كولردج في صيف ١٩٣٨ بجامعة شيكاغو . وقد نبه في تلك المحاضرات الى ما في موضوعه من مشكلات والى ما يمكن ان يجنيه من يدرس به من ثمرات ، فقال :

أحاول في هذه الآونة ان اقوم بتحليل لكتابات كولردج لابرز فيها العمل الرمزي ولكن فكره المعقد يجعل عملية الفرز والتصنيف عسرة ... غير أن هذه المحاولة تستأهل ما يبذل فيها من جهد لأن من يحاولها يستطيع ان يستغل أمرين هامين : الاول : ان كولردج كان كثير التقييد فخلّف لنا سجلاً كاملاً يعين على دراسته وكان يستعمل نفس الصور في قصائده ونقده الادبي ورسائله السياسية والدينية ورسائله الاخوانية ومحاضراته وتقييداته التأملية . ومن ثم كانت لدينا جسورٌ نتقل عليها من مجال الى آخر لان الصورة لديه تمكنتنا من أن

ندرك نفسيته عن طريق موضوعي او تشريحي . واما الثاني :
فان لديه مع ذلك الفكر المعقد تيسيراً يسهل الدراسة ، وأنا
أشير بهذا الى ادمانه المكيفات .

ولم يكن الحديث عن كولردج احب الموضوعات الى بيرك فحسب ،
بل كان هو الراهة التي ينضوي تحتها . ولذلك اعتبر كولردج خالقاً
موجداً للسريالية ، في مقال كتبه عن هذا المذهب ، وذهب الى ان قصيدة
« قبلاي خان » أبرز اثر سريالي ، وإلى ان تفرقة كولردج بين الخيال
والوهم هي أساس ذلك المذهب ، وأكد أن بدعة كيركجورد وكافكا
يجب ان تسمى بدعة كولردج . وفي مقاله « مشكلة القيمة الذاتية » تناول
التهمة التي يرددها الارسطوطاليسيون المحدثون من النقاد ضد خصومهم
حين يصفونهم بأنهم كولردجيون اي افلاطونيون اي ينظرون الى الشعر
بطريقة استنتاجية لا استقرائية — تناول بيرك هذا الاتهام فوقف في صفه
وقال ان الارسطوطاليسيين المحدثين في أحسن احوالهم النقدية وأقيم
دراساتهم ، كولردجيون في حقيقتهم .

٣ - ثورشتين فبلن الاميركي الوحيد بين هؤلاء الثلاثة . ويستقل بيرك
عن رنشاردز في الاعتماد على هذا المفكر . إلا ان اثر فبلن فيما يبدو آخذ
بالتلاشي ، إذ يعتمد بيرك في « الثبات والتغير » على مبدأ فبلن : « العجز
المدرّب » اعتماداً قوياً ويتخذ المجاز الذي يفهم الاشياء من خلاله ويمط
فيه حتى يجعل منه ظاهرة اجتماعية وسيكولوجية وادبية كالذي يسميه
الجشطالتيون « الجشطالت الرديء » . وفبلن نظرية اقتصادية عبر عنها
بكتابه « نظرية الطبقة الفارغة » وهي نظرية جعلته موضع التقدير الكثير
إلا من الاقتصاديين انفسهم ، ويقف بيرك ايضاً من هذا الكتاب في صف
الاقتصاديين ، فلا يقول فيه ما يقوله الآخرون « انه أعظم اسهام في
ميدان الفكر » . ويفضل على النظرية السابقة نظرية اخرى لفبلن هي :

« نظرية العمل » ، ويرى فيها خير تحليل لفلسفة الرأسمالية . ويفيد بيرك من مبادئ أخرى لفيلن ويستغلها في كتابه « الثبات والتغير » وبخاصة فكرة فبلن التي ترمي الى رفض الثنوية المانوية ووضع الغرائز المتعارضة في مكانها ثم يقل اعتماد بيرك على فبلن في « نزعات نحو التاريخ » إلا انه يلحظ ان فبلن يمثل « الهزلية الرفيعة » مثل ماركس وبشام ، ويقتبس مصطلحه « العجز المرتب » ويحوله الى ما يسميه « التباين المرتب » . ويعود في « فلسفة الشكل الادبي » فيكثر الاقتباس من فبلن الا انه لا يقتبس منه الا آراء في الميدان الاجتماعي ، ولم يعد فبلن في نظر بيرك ناقداً مجازياً لكل حضارتنا ، ثم يسكت عنه في « نحو الدوافع » فلا يشير اليه ابداً .

٤ - ٥ : وهناك اثنان من المفكرين اعتمد عليهما بيرك بعض اعتماد وهما ستوارت مل وبيرس ، وبينهما وبين بيرك بعض المشابهة . وقد اشار بلاكور الى شبه بيرك بالثاني في تفرد التأمل الفكري عند كليهما ، لا في المصطلح .

وبالجملة : استمد بيرك من كثير من المفكرين . وهو من تلك القلة التي افادت في النقد من كتاب لفجوي « السلسلة العظمى للحدوث » ، كما انه افساد جيمس ودبوي وبرغسون ومن عدد غيرهم من المحدثين . ولا تتجاوز استفادته من احدهم - احياناً - اخذ فكرة او اثنتين يجمع بينهما بيرك مهاجماً أو منتقياً ، واخيراً كان ارسطوطاليس في آخر كتبه هو المؤثر الاكبر في فكره ، فهو استاذ الذي اعترف له بتلك الاستاذية ولم يعترف بها لأحد قبله .

• • •

اولئك هم الذين أثروا في بيرك فمن هم الذين تأثروا به في النقد المعاصر ؟ تستطيع القول انه مثل رتشاردز ذو اثر شامل - على الاقل

في اميركة - اما الرجال الذين يعملون متأثرين به من الاميركيين فهم بلاكور ومالكولم كولي وفرنسيس فرغسون وهاري سلوشور . وقد تحدثنا من قبل عن علاقة الاول به . اما كولي فانه لم ينشر كتاباً في النقد ولكنه يزمع اصدار كتاب عن الادب الاميركي من مجموعة من المقالات ظهرت في المجلات ويبدو ان الكتاب سيكون هاماً ضخماً . اما القطع التي نشرها في المجلات خلال الحقتين الماضيتين فقد افاد فيها كثيراً من مبادئ بيرك واصطلاحاته واستطلاعاته ، وحوّلها الى ما يفيد في غاياته وبسطها بعض التبسيط وطبقها على ادباء لم يعن بهم بيرك . كما ان الدراسات التمهيدية التي قام بها عن همنجوي وفولكنر لأحدى دور النشر تعد دراسات من الطراز الاول في مجال العمل الرمزي ، وهما اول فحص جاد يطبق على كل من الادبيين المذكورين .

واما فرغسون فهو ايضاً مثل كولي ، مشغول في هذه الايام بكتابة اول كتاب له في النقد بعد سنوات كثيرة قضاه وهو ينشر في المجلات غير انه تأثر بأراء بيرك اخيراً وتحول بهذه الآراء لخدمة غاياته . فثلاً تناول مصطلح « ناقد مسرحي » وحط منه حتى اصبح يعني مراجعاً شبه متعلم يراجع الروايات ويكتب عنها للجرائد الا ان فرغسون امضى حقتين وهو ناقد مسرحي اصيل ، ناقد للادب المسرحي وللممثل ، وهو خير ناقد لذين في اميركة . ولنقده ثلاثة اتجاهات الاول : مبدأ جمالي اخلاقي يرى الفن غاية فهو - اي الفن - لا يهتم بالعلاقات الخارجية وهو شيء يستساغ ويقاس وينظم وهذا المبدأ مستمد من الكلاسيكيين المحدثين وذوي النزعة الانسانية المحدثه ومن نقاد اتباعيين مثل ماريان وبندا وفرناندز وبابت واليوت ومن كلاسيكيين قدماء مثل دانتي . وبهذا المبدأ كشف فرغسون عن زيف الزائفين وفجاجة غير الناضجين من يوجين اونيل حتى سلدن ردمان ، (يرى فرغسون ان المحدثين يمسخون الروح ويحطون

الخلق ولكن هذه النظرة التحقيقية لم تحل بينه وبين تقدير ادباء غير كلاسيكيين مثل لورنس . الثاني : اتجاه مستمد من الدراما الاغريقية الشعائرية كما فسرهما ارسطوطاليس ، وبلغ بها سوفوكليس درجة الكمال في « اوديب الملك » ، وهو يطبق هذا الاتجاه على الدراما الحديثة الرصينة من ايسن وتشيوخوف حتى لوركا وكوكتو . الثالث : تطبيق الاتجاه الثاني الدرامي على الادب غير الدرامي وهذا اتجاه قد عبّر عنه بمجلة « الكلب والنفير » عدد تموز - ايلول ١٩٣٣ عندما راجع كتاباً لبولسلافسكي عنوانه « التمثيل : اول دروس ستة » فاقترح اتخاذ المقاييس الدرامية لدراسة الشعر الغنائي . ثم طبق هذا المبدأ في عدد آخر من تلك المجلة خاص بدراسة جيمس ، حين تناول دراسة العناصر المسرحية في قصيدة « القعب الذهبي » . وهذا الاتجاه هو الذي ربط بين فرغسون وبيرك ، وبما ان بيرك انتهى في مذهبه الى تحكيم النقد المسرحي وإلى العناصر المسرحية الخمسة فقد استمد فرغسون كثيراً من مبادئه مثل فكرة الثالوث المكون من « الغاية والعاطفة والادراك » وهي المراحل الثلاث الكبرى في الدراما الشعائرية ، وجعلها فرغسون حجر الزاوية في نقده . وراجع فرغسون ايضاً كتاب « نحو الدوافع » وكانت خير مراجعة له ، وفيها اعلن من خلال الثناء عن اتفاقهما في كثير من الامور واختلافهما في مجالات محدودة . ومما خالفه فيه موقفه من الواقعية في روايات القرون الوسطى ، فقد استخف بيرك بهذه الواقعية بوحى من نظراته العقلانية الخالصة . ويزمّع فرغسون اصدار كتاب في النقد ، اتيح لي قراءة بعض فصوله المخطوطة ومنها فصل ظهر بمجلة كينيون ربيع ١٩٤٧ ويشمل الكتاب دراسة للمسرحية بعد شيكسبير من حيث هي تطور جزئي لمبدأ « الغاية » او « العاطفة » او « الادراك » لا من حيث هي شعائرية كما كانت في حال سوفوكليس ، وتشهد هذه الدراسة على انه سيكون للكتاب شأن ادبي هام .

وأكثر من ذكرتهم تأثراً ببيرك واستعداداً لآرائه هو هاري سلوخور ، فقد جمع هذا الناقد بين آراء ماركس وفرويد والجشطلية مثلما جمع بيرك بين التكامل الاجتماعي النفسي ، الا ان سلوخور يتكئ أكثر من بيرك على الماركسية والموروث الفلسفي الالماني . وقبل ان يصدر بالانجليزية كتابه الاول بعنوان : « ثلاث طرق امام الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man سنة ١٩٣٧ (أصدر بالمانية اول كتاب له بعنوان رتشارد ديهمل ولكني لم اقرأه) كان قد اطلع على مصطلح بيرك ووجد فيه معواناً على التعبير عن افكاره . وقد ظهر الكتاب مصدراً بكلمة من بيرك وهو ينم عن كثير من مصطلحات بيرك ومبادئه واستطلاعاته ومقتبسات منه . الا ان سلوخور يتجه فيه الى ابراز دور القصة الطويلة في التعبير عن « ايدولوجيات » فلسفية ، وهذا يخالف اتجاه بيرك الى ابراز العمل الرمزي الفردي . ويعتمد سلوخور على ثلاث مكونات من الشيوعية الاقطاعية والحرية البرجوازية والنزعة الانسانية الاجتماعية ثم يسمي هذا الثلاث : الوجدانية والثنوية والجدلية بل يسميه احياناً الاب والابن والروح القدس . اما الكتاب الثاني الذي اصدره سلوخور فعنوانه « قصة يوسف لتوماس مان » (١٩٣٨) وهو يشبه مؤلفات بيرك في انه تحليل مطول لأثر فني مفرد معقد وتحليله على غير صعيد واحد وترجمته الى معجمات متعددة ، غير ان سلوخور لا يفارق فيه النص على الايدولوجية الجماعية ، وأكثر كتبه طموحاً هو ثالثها وعنوانه « لا صوت يضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost (١٩٤٥) وهو محاولة للنظر في كل الادب المعاصر بدلا من دراسة بضعة نصوص تفصيلاً . وفي الكتاب بصر نافذ ولكن استطلاعات المؤلف غير متكاملة لان الميدان الذي يحويه رحب مترامي الاطراف كما ان معالجته للاميركيين المعاصرين ضعيفة فهو يضع البراذين من امثال شتاينبك الى جانب مارلو ومان والثقلاء المحوفين مثل ولف

الى جانب كافكا وريلكه وربما نزع الى التهوين من شأن ادباء كبار امثال همنجوي وفولكنر ، ومن ثم كان كتابه في جملة نخباً للآمال . غير ان توسيعه وتطبيقه لاصطلاحات بيرك ، في مجال مغاير ، يدل على سداد وتفوق وهو على وجه العموم مطلع جيد الادراك ذو اسلوب ومنهج مرسوم ، ولديه من العدة ما يعينه على ان يبلغ شأواً طيباً اذا هو تخلى عن النظرة العامة العابرة وذهب يعمق نظره في الاغوار

وهناك شخص لعله آخر من يقدر فيه التأثير بآراء بيرك ، وهو ايفور ونترز الذي كان من اقدم من استمدوا من آراء بيرك وطبقوها ، وقد اشار ونترز الى هذا في كتابه الاول « البدائية والانحطاط » الذي ظهر عام ١٩٣٧ ، فقال في فاتحة الكتاب بنغمته الفذة المميزة :

استعملت مصطلح بيرك حيث وجدت الى ذلك سيلاً واعترفت بذلك لكي اتجنب تكثير المصطلحات . وقد بدأت تحليلات الامور البلاغية في نفس التاريخ الذي بدأ فيه بيرك غير اني تخلّيت عن هذا الاتجاه ، واستمر هو فيه ، لاني لم أكن اراه اتجهاً مثمراً . ثم عدت الى هذا النهج حين استكشفت سرّ القيمة البلاغية وإمكان خلق مبادئ جمالية تقوم على مثل هذا التحليل . والفرق بيني وبين بيرك اني نجحت في هذا السبيل وأخفق هو ، وسيجد القارئ في كتابي هذا صورة النزاع القائم بيننا .

ومضى ونترز في هذا الكتاب يفيد من مصطلح بيرك الموجود في كتابه « مقولة مضادة » وكان اشد المصطلحات اجتذاباً له هو « التقديم الكيفي » المستعمل للدلالة على نوع من المبنى الشعري ولكن اقتباس المصطلح وطرح الافكار التي يعبر عنها محاولة مقضي عليها بالانحفاق ، ولذلك كف عنها ونترز وخلق لنفسه معجماً آخر .

ولقد أقر وترز بدينه لبيرك وهو ينازعه وبخاصته ومع ذلك فانه
أكرم خلقاً من بعض النقاد الآخرين - أمثال ادموند ولسن وفيليب راو -
الذين استمدوا مبادئ برك ولم يعترفوا له بالفضل . وهناك كثيرون من
الشعراء والنقاد بالإنجليزية منهم فرنسيس سكارف وكريستوفر هل يعرفون آثار
بيرك أو اهتموا مستقلين الى كثير من مبادئ العمل الرمزي التي
اهتدى اليها . ويكاد كل ناقد في أميركة ان يكون متأثراً به ، فاستمد
منه رانسوم وتيت وورن وبروكس واثنا عليه ثناء جزلاً بينما كانوا
يخالفونه في الاتجاه كما ان بيرك اعتمد على استطلاعاتهم ومدحهم واشتبك
مع رانسوم من بينهم في جدل أدبي مسهب طويل . ولما درس ورن
قصيدة « الملاح القديم » استفاد من آراء بيرك في هذه القصيدة ومن
المبنى العام لطريقته بينما نازعه بشدة حول آرائه في تناول كولردج
للمكيفات ومشكلاته الزوجية . وقد راجع بيرك كتاب ورن هذا في مقال
نشره بمجلة شعر في نيسان ١٩٤٧ فأثنى على دراسة ورن وقال انها
ذات « قيمة فذة » ثم ذهب يقاوم الآراء المخالفة فيها متجهاً بالاتجاه
« الشخصي » الذي عابه عليه ورن في مقاله ملحاً عليه أكثر من ذي قبل
واصلاً به كل كتابات كولردج الاخرى .

وهناك راندل جزل وقد كتب دراسة تحليلية واحدة - على الاقل -
تحمل طابع بيرك ، وعنوانها « التغير في النزعات والبلاغة في شعر أودن »
ونشرها في المجلة الجنوبية ، خريف ١٩٤١ وصرح في فاتحتها قائلاً : « لقد
استعرت عدة اصطلاحات من كتاب بالغ الجودة أعيد كتاب « نزعات
نحو التاريخ » لكنث بيرك ، وأحب ان اعترف بذلك في هذا المقام » .
وقد طبق جزل تلك الاصطلاحات بلباقة في الكشف عن العمل الرمزي
والبلاغي في شعر أودن . كما ان ديلور شفارتز وعدداً من الشعراء الشبان
أفادوا من بيرك في نقدهم ، واستغلت موريل روكيزر مبادئه في شعرها

واعترفت بان قصيدتها « النكباء » استمدت بعض مادتها من كتاب « نزعات » . أما هيرت ملر فانه من اشدّهم انكاء على مبادئ بيرك في كتابه « القصص الحديث » وفي كتابه « العلم والنقد » بل يعتمد عليه أكثر من اعتماده على آراء رتشاردز ومبادئه ، ويصف بيرك بقوله : « لعله أحد ناقد في اميركة اليوم » . ويستطيع القارئ ان يتمثل مدى تأثير بيرك في اميركة اذا طالع كتب مختلف النقاد ووجد كيف يعترفون بالفضل له ، على نحو أو آخر . وفي القائمة عدا من ذكرنا اسماءهم : فيليب ويلرايت ونيوتن آرفن وآرثر ميزر وليونل ترلنج ودافيد ديتش وجون سويني وجوزف وارن بيتش ورالف السون ومورتن دوين زابل وكثير غيرهم .

أما النقد الذي ووجه به جهد بيرك نفسه فيدل على حقيقة محزنة كما هو الامر في حال رتشاردز لان كثيراً من الذين أفادوا منه وتأثروا به هاجموه بعنف ، وقد كان له شرف تلقي الهجوم ممن تخصصوا في الهجوم على خير النقاد المعاصرين - ومن هؤلاء الذين وقفوا همتهم على هذه الناحية هنري بير والفرد كازين ودونالد آدمز ومن لف لفهم . وأشدّهم مرارة في هجومه هو سدني هوك في مقال نشره بمجلة بارتزان ، فقد وصف بيرك بانه « يقدم العذر دون اخطاء ستالين وانه رجل ضعيف ذو موبة صغيرة » . وردّ عليه بيرك في عدد كانون الثاني ١٩٣٨ من تلك المجلة وقصر همه على اقتباس الفصول التي شوهها هوك فرد عليه هوك في العدد نفسه مشيراً الى ان التشويه في هذا المقام كان امراً لازماً . ويناقض هؤلاء دارسون يتعاطفون مع بيرك كتبوا عنه سلسلة من الدراسات الجيدة منهم غورهام منسون واوستن ورن ووضع هـ . ب باركس في مصاف جيمس وديوي ونيقشه وبرغسون واليوت وقال آخر : من الشاق ان يحيط المرء في مقال صغير بذلك الشمول في كتابات بيرك .

وبين هذين الطرفين نقاد لم يفلح أحد منهم في أن يتجاوز التعليق على مظهر واحد في كتاب من كتب بيرك كأن يكون المراجع سمائياً أو لغوياً أو نفسياً أو فيلسوفاً أو ناقداً أو عالماً اجتماعياً أو مراجعاً بسيطاً حائراً ، فهو يختار المظهر الذي يناسبه في مؤلف بيرك وييدي فيه رأياً .

٤

كل السرّ في اختلاف المراجعين والناشرين حول الميدان الذي يعمل فيه بيرك يكمن في أنه لا ميدان له ، حتى لقد تسمع في الزايات الاخيرة من يرددون القول بأنه ليس ناقدًا ادبيًا وانما هو عالم سمائتي او نفساني اجتماعي او فيلسوف وأدق من هذا ان يقال : انه ليس ناقدًا ادبيًا فحسب وانما هو هذا الناقد والسمائتي والنفساني الاجتماعي والفيلسوف وغير ذلك ، وقد أبان في بعض مقالاته كيف ان ميداناً واحداً ليس كفاء بمشكلة التركيب العامة التي تتصافر فيها جهود شتى الميادين ، اذ يقول :

ولو ان امرأ قدم « تركيباً » يؤلف به بين الميادين التي تشملها الانظمة المتنوعة ، فأى الانظمة تلك كفاء بتقويم ذلك التركيب ؟ إن كل نصص يكتسب قيمته من توجهه نحو التنوع فكيف يمكن لنا ان نحكم تخصصاً واحداً ليعكس لنا « توحداً » بين المتنوعات او لنضع الامر وضعاً آخر فنقول : لو أراد امرؤ ان يكتب عن التواشج بين عشرة تخصصات ، لكان يكتب عن شيء يقع خارج نطاقها جميعاً .

ولقد كانت الغاية القصوى في نقد بيرك هي ذلك التأليف التركيبي لكل نظام او مجموعة من المعرفة يمكنها ان تلقي ضوءاً على الادب ، وجمعها معاً في اطار نقدي متناسب . وقد وقف بيرك يقاوم كل نظرة محافظة او متدبنة تنادي باقصاء هذه الأداة النقدية او تلك وتقول انها « نائية » غير ملائمة ، حتى قال : « إن المثل الاعلى من النقد حسب ما

اعتقده هو استغلال كل ما يمكن استغلاله . وكتب يدافع عن استغلال معلومات من سيرة الشاعر لفهم شعره فقال : « يجب علينا ان نستغل كل معرفة نستطيع الحصول عليها » ومضى يوضح هذا الرأي فقال :

النقد لعبة وهي خير ما يمكن ان يُشاهد حين يقصر المرء نفسه على الوحدة الفنية ويتحدث عنها وعن حركاتها مثلما يتحدث المذيع عن لعبة الكرة او مشهد المصارعة . وانا اقر بان هذه الاصطلاحات الخارجية قد تتدخل في اتساق النقد نفسه من حيث هو لعبة بالمعنى المتقدم . غير ان التحليل اللغوي قد هباً امكانات جديدة للربط بين النتاج والمنتج ، ولهذا كله اثره في امور الحضارة والسلوك بعامه حتى اننا يجب الا نسمح للعرف النقدي او للثل العليا في النقد بان تتدخل في تطورها .

ويرى بيرك ان التمد الحديث شيء يشبه العلم الذي كان قبل عهد ليكون حسبا وصفه تين في كتابه « تاريخ الادب الانجليزي » اذ يقول : ما دام العلم قد قصر جهوده على ارضاء حب الاستطلاع وفتح آفاق جديدة من التأمل فانه كان في مقدوره في اي لحظة ان يتحول الى تجريد ميتافيزيقي ، وكان يكفيه ان يتجاوز التجربة : فتجاوزها وتعلق بالكلمات الكبرى والماهيات واشتقاق الجزئي من الكلي والعلية الكبرى ، فلم يعد بحاجة الى براهين كاملة بل اصبحت تغنيه انصاف البراهين ولم يعد في اساسه بهم باقامة حقيقة وانما بهم بالحصول على رأي .

ومضى بيرك يحاول مثل يكون ان ينشئ تكاملا بين فروع المعرفة الانسانية ليخلق من ذلك كياناً نقدياً فعالا يمكن الاستفادة منه في التطبيق . وفي سياق تلك المحاولة سلط السيكلوجيا على الادب فاكتشف انه لا بد له

من التوفيق بين المدارس السيكولوجية المتصارعة وتر
سيكولوجية ثابتة فتيين له انه لا بد من ان يخلق تكاملاً
الاجتماع ثم يؤلف بين السيكولوجيا وعلم الاجتماع فيما يسه
الاجتماعية ، ثم يضيف الى هذا التركيب اللغويات والسمات
النهاية الفلسفات واللاهوتيات وفي النهاية يسلط هذا التر
قصيدة من القصائد . وكانت غايته التي عبر عنها في
والتنوير ، هي : ان يدل على علاقة تكاملية قائمة بين
المتنوعة التي يظنها الناس منعزلة بعضها عن بعض . -
في محاولة بيرك ، مهمته الضرورية في التوفيق بين ماركس
الاقتصاد وعلم النفس ولذلك قدم لنا نظرية للعمليات النفس
والعمليات الاقتصادية . او اقترح التوفيق بين ماركس و
مبدأ سماء « رموز التسلط » او عد مكيناللي وهوير
وماركس وفيلن « اعظم مكونين للتحليل النفسي الاقتصادي
وقد استمد بيرك من الماركسية كثيراً في كتبه بينما ك
الميكانيكية في كتابه « مقولة منادة » ويتجه كل تحليله
الاقبلا . وهو يرى في ماركس « درامياً ، عظيماً و
استطاع ان يكتب « البيان الشيوعي » ، تلك القطعة
استمد بيرك ايضاً بحماسة من مدارس اجتماعية اخرى فأف
اشنجلز التثاؤمية ومن علم النفس الاجتماعي الفلسفي كما
هربرت ميد

اما علم النفس عند بيرك فبتجه الى الوجهة التكاملية
من نوع ما يسميه رتشاردز « وسطي » ، ومن اهم ا
النفسي شرط أن لا يكون فردياً خالصاً بل بما يصطبغ
لان اصحاب الاتجاه الفردي يخطئون في طريقة النظر على

وقد اخذ بيرك قدراً كبيراً من النظرية الفرويدية والمصطلح الفرويدي منذ اول كتاب اصدره واتخذ المصطلحات الفرويدية مصطلحات ثابتة للمبادئ النقدية مثل « التعويض » و « النقل » و « الضبط » كما انه كتب مقالين طويلين في تبيان قيمة التحليل النفسي احدهما في « الثبات والتغير » والثاني في « فلسفة الشكل الادبي » ويحاول المقال الاول ان « يجعل » من المعالجة النفسية نوعاً من « التحول » بالفرد عن حالته الراهنة ؛ ويحاول الثاني ان يطبق النظرية على الادب اي انه يبين للقارىء « الى اي حد يستطيع الناقد الادبي ان يستفيد من فرويد وما للذي يجب ان يضيفه من مادة ليست موجودة عند فرويد » . وينتهي بيرك في هذا المقال الى القول بأن آليات الحلم من مثل « التركيز » و « النقل المكاني » هي نفس الآليات التي تم في الشعر ، ويتخذ منها مفاتيح في التحليل الشعري ، ويقول ان علم التحليل النفسي ذو قيمة بالغة في تحليل « القصيدة » من حيث هي حلم . بل يعد اكثر من ذلك فيقول :

ارى اننا في سبيل تحقيق غايات النقد الادبي محتاجون الى ما هو اكثر من البناء الذي اقامه فرويد ، اولاً : لاقامة التناسب بدلاً من الانحياز الى ناحية وثانياً لايجاد الرمز الامومي في مقابل الرمز الابوي الذي يؤكد فرويد وثالثاً لرى في القصيدة صلاة ومخططاً وهو شيء زائد على كونها عملاً حلياً . وفي ميدان التحليل النفسي لا يقف بيرك عند حد الافادة من فرويد بل يستمد من تلامذته المنشقين عنه مثل يونج وادلر ومكدوجل ورفرز وشكل ورائك . ويخالف الاثنين الاخيرين فيفضل التداعي الحر عند فرويد على ما يسميه شكل تعسفاً « سطور الحلم » ويرفض فكرة رائك عن مبدأ « رغبة الموت » ويفضل عليها فكرة « الموت والولادة الجديدة » في فهمه للفن . وهو في الوقت نفسه يعتقد ان فرويد مثل ماركس

جبار شاعر تراجيدي عظيم يستحق من الانسانية الاحترام الخالص لعمق خياله ومهارته المنهجية ، ولانه عن طريق خياله ومهارته قد وضعنا وجهاً لوجه امام التيارات الخفية .

كذلك يفيد بيرك من المذهب الجشطالتي ، مع انه يرى في آثار علماء هذا المذهب امتداداً للمذهب السلوكيين أمثال واتسن وبافلوف ، لا انها مفارقة للمذهب السلوكيين وخروج عليه ، ومن ثم فهو أقرب الى التجريبيين من الجشطالتيين مثل توهلر وكوفكا بعيد من النظريين مثل ف. تاور . وقد كانت محاولاته في خلق التكامل بين فروع السيكلوجيا تنقلا بين معجم السلوكيين والجشطالتيين والفرويديين وترجمة من هذا المذهب الى ذاك ليجد بين المصطلحات اتفاقاً . وتستطيع ان تقول ان مذهبه النفسي جشطالتي في هيكله العام مع اضافات كثيرة مستمدة من فرويد . وقد أفاد في الوقت نفسه من شتى فروع السيكلوجيا واستعان بنظرية يانش في « الصور الابدية » وتجارب شرنغتون على الحيوانات وتجارب باجت في عالم الاطفال ، وقد اطلع على كتاب لهذا الاخير عنوانه « اللغة والفكر عند الطفل » وكان يعده بالغ الاهمية .

وكانت روحه النقدية أقوى فيما يستمد من اصحاب النظريات اللغوية وإن زرع ايضاً في هذا الميدان الى خلق التكامل بين عدة مذاهب . غير ان هناك نظرية لغوية واحدة تقبلها دون نقد . وهي التي تقول ان الاشارات هي اصل الكلام - نظرية نادى بها سير رتشارد باجت فحولها بيرك الى القول بان الاشارات هي جوهر الكلام . واستغلها أول مرة في كتاب « زعات » . وقد هاجمته مارغريت شلوش وبعض فقهاء اللغة لانه أخذ بنظرية لا تفرق شيئاً عن « المثل الافلاطونية » ولا تحقق غاية منها فدافع بيرك عن نظرية باجت هذه في « فلسفة الشكل الأدبي » وقال انها ليست نظرية في فقه اللغة بل نظرية في فن الشعر .

أما السانتيات الحديثة فان بيرك لم يطف بها إلا لـمـاماً وقد كتب في « فلسفة الشكل الادبي » مقالا بعنوان « المعنى السانتي والشعري » فوضح فيه ان ميدان السانتيات قاحل لا يحتوي على مصطلح « نوفيقي » . ويرى بيرك ان مثله الاعلى كالمثل الاعلى عند السانتيين هو « تطهير الحرب » ولكنه يحقق هذه الغاية بالتفتيش عن « مصطلحات تفصح عن المواقف التي قد ينشأ عندها الغموض » لا بتقصي المصطلحات التي تتجنب الغموض كما يفعلون هم . وقد قال في « نحو الدوافع » - وهو كتاب كتب في سنوات الحرب - :

وهكذا قد يتوجه فكر المرء نحو « تطهير الحرب » لا من اجل ان تستأصل الحرب من كل نظام تكن فيه الدوافع نحو العراك - كما هو حال نظام الانسان نفسه - بل من اجل ان ترهف الحرب الى حد ان تصبح سلامياً ، هو السلام الحق لا ما نسميه اليوم سلاماً .

ويستمد بيرك ايضاً عدداً من المبادئ والاستطلاعات من مدرستين سمانتيين هما مدرسة كورزبسكي واتباعه ومدرسة كرناي وموريس وان لم يسلم لعلماء هاتين المدرستين بكل آرائهم . غير انه اذا استمد من أوغدن ورتشاردز أخذ آراءهما بكل تسليم ، وعلى التقيض من ذلك موقفه من ثورمان آرنولد وستوارت تشيز فانه يهاجمهما بعنف ويأبى ان يسلم لهما برأي . اللهم الا مرة واحدة اثني فيها على ثورمان لتفرقه بين « الحكومة السياسية » و « حكومة العمل » .

وفي الايام الاخيرة اضاف بيرك الى هذا « المركب » المؤلف من العلوم الاجتماعية والنفسية واللغوية والسمانتية وبعض العلم الطبيعي والبيولوجي - اضاف شيئاً من الفلسفات واللاهوتيات . وقد كان في البدء بعيداً عن نطاق الفلسفة حتى انه يستعمل صور « المساومة » في « نحو الدوافع » اثناء

حديثه عن الفلاسفة فيقول : « هذه نقطة تستحق المساومة فيها والمحاكمة ان شئت ان تسام او تماكس لانك ان مررت بها عابراً دون ان تثير التساؤل من حولها فانك تتيح لك كانت فرصة كبيرة » . ويبدو ان بيرك « اصفق » في هذه المساومة اخيراً وتنازل عن تأبيه واخذ يستمد كثيراً من توما الاكويني واوغسطين ومن عدد آخر من القديسين ومن الفلاسفة ابتداء من افلاطون وارسطو حتى نيتشه وبرغسون وسانتيانا وكوتن لنفسه فلسفة ميتافيزيقية ، حددها بمصطلح وضعي كان من قبل ينكره . كما اتخذ لنفسه نوعاً من اللاهوت استغل فيه المصطلحات التي تدور حول الالهية لا حول الآلهة لأن الآلهة في رأيه « اسماء للدوافع او لمجموعات من الدوافع » يشترك فيها جماعة من الناس ولكل انسان ان يعبد الله « حسب المجاز الذي يناسبه » وفي الجملة فان بيرك قد اتخذ آلهته من المجازات والاصطلاحات والكلمات ، حتى انه حين يشير الى الكتاب المقدس فانه يعني « المعجم » .

وهناك فكرة واحدة حقق فيها بيرك التكامل التام من بين هذه الاتجاهات جميعاً وتلك هي فكرته في « المسرحية » وهي ناجمة من كل اثر سابق ومن كل الاساليب والطرق التي نشبت فيها من قبل . وقد كتب في « المصطلحات الخمسة الكبرى » يقول « ان « المسرحية » اصطلاح ليس من وضعنا وكل ما ندعيه لانفسنا اننا نظرنا الى المسألة بشيء من الاستغراب اكثر من ذي قبل حتى طلع التأمل ببعض الثمرات . وبدلاً من ان نقول « الحياة رواية مسرحها هذا الكون » ونمضي عن هذا القول عابرين وقفنا عنده نتأمله طويلاً ، تأملاً شاقاً مضيئاً » . وان من يقرأ كتب بيرك بالترتيب يجد فكرة « المسرحية » قد تطورت عنده بالتدريج ، من مبادئ معينة ، إذ بدأ بيرك يرى ان هناك انقساماً دائماً في المبادئ المتناقضة ثم اخذ بالفكرة التي ترى ان النزعات « اعمال »

اولية ، ثم الى القول بالديالكتيك في جميع مراحل التأليف عنده واحياناً كان بيرك يسوي بين هذه جميعاً ولكنك ان نظرت اليها بالترتيب وجدت فيها تطوراً وتعميقاً ينتهي بالمرحلة . وقد تعد هذه المرحلة - الى حد ما - الديالكتيك المثالي عند كولردج وهيجل ، ولكنك ان ابعدت في فهمها وجدتها هي الديالكتيك المادي التاريخي عند ماركس واذا اوغلت خطوة اخرى وجدتها الديالكتيك العقلي عند « سيجموند فرويد ذلك الديالكتيكي المحدث العظيم » (تذكر ان بيرك قال في موضع آخر ان فرويد ليس دياالكتيكياً بالمعنى الصحيح) فاذا جمع بيرك بين ماركس وفرويد تجاوز حدود الديالكتيك الى ما يسميه هو المرحلة ، وهو يحاول التوحيد بين ماركس وفرويد والجمع بينهما تحت شعار واحد هو نظرية الدراما لأن فرويد يقدم لنا مادة المسرحية الفردية وماركس يقدم لنا مادة المسرحية القائمة على المشكلة الكبرى والاولى يتمثل فيها الصراع الفردي والثانية يتمثل فيها الصراع الجماعي . واذا امعنت النظر كرة اخري وجدت مسرحة بيرك هي الديالكتيك السقراطي اي شغف سقراط بالتعريفات في محاوراته وذلك هو ايضاً ما ورثه ارسطوطاليس من استاذة .

واذا نظرنا من الزاوية الفلسفية وجدنا مسرحة بيرك مشتقة كلها من ارسطوطاليس ومن الواقعية الارسطوطاليسية التي تنجلي عند مفكرين مثل توما الاكويني في نظرياتهم عن « العمل »^(١) . أما في المصطلح الادبي فيبدو انه متأثر بمقدمات هنري جيمس وقد اطلع عليها بيرك في دور مبكر حتى

(١) هناك كتاب فذ متقن البحث من تأليف سكوت بوغانان عنوانه « الشعر والرياضيات » ١٩٢٩ ولعل لهذا الكتاب اثر في توجه بيرك نحو فكرة « المسرحة » واذا كان بيرك قد اطلع على هذا الكتاب فانه استوحى منه بعض المجازات من مثل : الانسان آلة - الانسان حيوان الخ . . . ذلك لان الكتاب المذكور معالجة للادب التخيلي من خلال المجازات الرياضية ومعالجة للرياضيات والعلوم من حيث هي تعبير مصري يشبه الدراما التراجيدية اليونانية في عصرها .

انه حين نشر مقالا عن جيمس في المجلة الجنوبية شتاء ١٩٤٢ كتب يقول :
 « ان ما نقرؤه في مقدمات هنري جيمس هو فكرة مسرحية فهناك يقدم
 جيمس لنا تحليلا لدوافع القصص بمصطلحات يستعملها المسرحي » . وفي
 مقالة « الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور » المنشور بمجلة Accent
 ربيع ١٩٤٢ استعمل لأول مرة هذه المصطلحات الثلاثة : « الفعل »
 و « المشهد » و « الفاعل » وقال فيها : « انها المصطلحات التي تدور عليها
 فلسفة المسرحية المشمولة في مقدمات هنري جيمس » . ثم يعود فيشير الى
 هنري جيمس في مقال آخر ويقول :

ان مقدمات هنري جيمس في حملتها لتصور مدى أوسع
 من هذا في استعمال المتلازمات « المسرحية » وكثير من ملاحظه
 يتعلق بأمر العلاقة بين الفاعل والمشهد . وكثير غيرها يتعلق
 بفكر المؤلف من حيث هو مصدر للعمل اي العلاقة بين الفاعل
 والفعل وكثير منها يدور حول مجرد العلاقات الداخلية القائمة
 بين العمل والمشهد والفاعل في اية قصة معطاة غير انه في
 المقدمات يعالج القصة بمصطلح مسرحي ، عامداً وعلى نحو
 منظم .

وهذا بعينه هو اللاحاح على جعل « الدراما الشعائرية » موثلاً تنضوي
 تحته كل افكار بيرك وتتلاءم معه حتى نظرية باجت في ان الكلام اشارات
 تتلاءم وهذه النظرة الشاملة . ويقول بيرك : « بما ان الاحداث الانسانية
 درامية . فالحديث عن الاحداث الانسانية يصبح نقداً درامياً » . وهذه
 الدراما الشعائرية ذات مراحل ثلاثة هي الغاية فالعاطفة فالادراك ويقول
 بيرك : « من فعل الفاعل تنجم العاطفة ومن معاناة العاطفة تنشأ معرفته
 للفعل الذي يؤديه وهي معرفة تستعلي الى حد ما فوق فعله » .

وعلى هذا تقوم شعيرة « العمل الرمزي » على اساس من شعيرة

جماعية قديمة . وشعيرة العمل الرمزي هي البديل الذي يقدمه المجتمع الحديث في مقام الشعيرة الجماعية . حتى ان اشتداد الناحية الجنسية ليعد بهذا المعنى رقصة شهوية فردية تحمل محل الرقصة الشهوية القبلية التي تلاشت . ومن ثم اعتمد قسط كبير من مسرحية بيرك على الانثروبولوجيا وعلم اصول السلالات « الاثنولوجيا » . وقد كتب رانسوم يصف مذهبه فقال : « يبدأ بيرك بأن يعد الشاعر طيباً والقصيدة دواء . وهو مرهف الحس على بقايا الشعائر : كالحرام والعناصر الفتيشية ، واطلاق الاسماء وما أشبه » . والحق أن بيرك عني كثيراً بسلوك الجماعات البدائية مستمداً على نطاق واسع تعميمات علماء نظريين مثل فريزر وتقريرات علماء تجريبيين مثل مالبينوسكي . وقد أعجب بكتاب « الغصن الذهبي » لفريزر وقال انه « هزلي » وهي أرفع كلمة تقريظ يستعملها وانما استحق الكتاب ثناءه لأنه « يدلنا على طقوس التطهر السحري غند الشعوب البدائية وبهذا يقدم لنا التلميحات الضرورية التي تعيننا على كشف عمليات مشابهة في اعمال الشعوب المتحضرة التي انقطعت صلتها بالشعائر » . ولا اعرف ان بيرك اشار اشارة مباشرة الى مدرسة كمبرج أعني الى اولئك الدارسين الذين طبقوا نظريات فريزر في الكشف عن نماذج الشعائر الدرامية القديمة الكامنة في اساس الفن والفكر الاغريقي امثال مري وجين هاريسون وكورنفورد وكوك ... الخ . ويبدو انه لم يقرأ شيئاً مما كتبه ولكن كثيراً من آرائه وبخاصة في كتابه « نحو الدوافع » يتمشى مع آرائهم . وقد راجع مرة كتاب « البطل » لراجلان وتحدث عن استحسانه له ، وكان لا يرى بأساً في تسمية نقده « النقد الشعبي » وهذا قد يشير الى معرفته بآراء فلاسفة تلك المدرسة او يدل على توارد عجيب في التفكير .

ويحتاج مصطلح بيرك منا بعض التوقف والتقدير . وهو مكرر من

تفريع المصطلحات مثل بنثام وبيرس وفيلن ، وقد عبّر بيرس بسخرية عن رأي هذه المدرسة في المصطلحات في رسالة كتبها الى وليم جيمس واقتبسها بيرك ووصفها بالصرامة المتعبة ، وقد جاء فيها :

من طبيعة العلم انه لا بد له من معجم فني معترف به ، مؤلف من كلمات لا تجذب المتهاونين من المفكرين لاستعمالها ومن طبيعته ايضاً انه بحاجة الى كلمات جديدة كلما جدّ فيه مبدأ من المبادئ على ان تصاغ في نهج مسلم به مشروع . ومن الهام الحيوي للعلم ان كل من يضع فكرة جديدة وجب عليه ان يأخذ على عاتقه اختراع سلسلة من الكلمات المنفردة للتعبير عنها ، واني لأرجو ان تفكر يجد في المظهر الاخلاقي لوضع المصطلحات .

ولم يكن من مبدأ بيرك ان يخترع كلمات جديدة دائماً كما كان يفعل بيرس بل انه كان مثل فيلن يبعث الحياة في الكلمات القديمة او يعيد تحديدها حيث امكنه ذلك . (يخبرنا رتشاردز ان المشرعين الصينيين يستحسنون ان يعاقب بالوت كل من يخترع مصطلحات جديدة) ، وفي استعمال الكلمات القديمة لتعبّر عن معنى دقيق جديد خسارة وربح معاً . اما الربح فقد لحظه جويبر الذي كان يلج على استعمال الكلمات الشائعة اليومية حتى في موضوع مثل الميتافيزيقا اذ قال : بذلك يتعجلى للناس ما يفكرون فيه بمصطلحاتهم وبذلك يوحى الاديّب لهم بانه يوفق بين الحياة ومصالحها . وأما الخسارة فقد لحظها كولردج الذي صنع كثيراً من الالفاظ اذ قال :

« في مثل هذا المجال العلمي ليس امام المعلم المرشد إلا احد طريقين : إما ان يستعمل الكلمات القديمة بمعاني جديدة (وهي طريقة دارون) ، واما ان يستحدث مصطلحات جديدة كما يفعل لنايوس وواضع المصطلح

الكيميائي . وأنا افضل الطريقة الثانية لان الاولى تستنزف جهداً مضاعفاً من الفكر ، في عمل واحد ، لان على القارئ ان يتعلم المعنى الجديد ، وان ينسّي نفسه المعنى القديم الذي ألفه وهي عملية عسيرة محيرة ، فاذا كره احد الطريقة الثانية وتجنبها تجنباً للتفاسيح فاني أرى التفاسيح أقل كلفة من الطريقة الاولى .

وقد سلم بيرك بأنه « إن كان في مقدورنا ان نستعيد مصطلحاً غير ملائم قد مات دون ان يكون لموته اسباب كافية فان بعثه الى الحياة يحمل شراً أقل من الشر الذي يصاحب الصياغة المخترعة » . ولذلك فان بيرك يكسب عدداً من القيم الحقّة كلما استعمل الكلمات المألوفة بشيء من التحوير في المعنى او اعاد لها المعنى الذي مات ولم يكن مألوفاً . اما ان الناس لا يرون في كلمة « هزلي » نفس المعنى الذي يراه ولا يرون في « الصلاة » ذلك المعنى الذي يريده فذلك هو المسؤول عن الاضطراب الذي يقع فيه قراؤه وربما كان هو السبب ايضاً في قلة من يقبل عليه من جمهور .

غير ان مصطلح بيرك من الناحية الاخرى كان يتدرج دائماً نحو مزيد من الوضوح وكل مجموعة خالفة فيه تتطور من مجموعة سالفة حتى إن الخماسي " المسرحي " : الفعل والمشهد والفاعل والأداة والغاية قد يرضي جوهر نفسه لانه مستمد من الكلام الشائع المألوف . ويقول بيرك : « يجب ان تكون غايئتنا دائماً هي ان نسير بمصطلحنا نحو الكمال لان المصطلح الملائم يتضمن تنبيهات وتحذيرات ملائمة ، ومما هو أساسي في مبنى المصطلح حاجته الى التركيب او المرونة لا أعني التركيب الناشئ من تعدد المصطلحات وانما اعني تركيباً منذ البدء فيها » .

وقد كانت فكرة « المسرح » وما يدور حولها من مصطلح من المجازات التي ثابر عليها بيرك من البداية الى النهاية وطوّرها بالتدرّج ،

ولما كتب « فلسفة الشكل الادبي » عام ١٩٤١ كان قد وضع مصطلحين من خماسي " الدراما وهما الفعل والمشهد ، وفي بعض هوامش ذلك الكتاب شرح المصطلحات الخمسة ونبه الى انه سيتناولها من بعد بالتفصيل ، وفي الوقت نفسه نشر مقاله « المعنى السمانتي والشعري » وميز فيه المثل الاعلى الشعري وقال انه تغلغل في الدراما لا دوران حولها ، وقال في مقال آخر : « ان العلاقات الانسانية يجب ان تحلل بالنظر الى الارشادات التي استبانت بعد دراسة الدراما » .

وهناك مصطلح آخر - مجاز - حافظ عليه بيرك ايضاً في كل كتبه وذلك هو استغلاله اصطلاحات العمل وشتون المال للتعبير عن امور غير مالية ، وهي خطة يشاركه فيها ثورو . وفي هذا المجال استعمل بيرك الفاظاً مثل : الاستثمار وتعميم الخسائر « والتجوير » والخطيئة وغيرها في امور الفن والفكر ، وقد قال في الدفاع عن هذه الطريقة : « ان المصطلح الرأسمالي قد لانه يبسط العمليات الاجتماعية على شرط ان تضيف اليه البند المزلي » . ويسمي بيرك طريقته هذه « تأملية - مالية » في مقال كتبه بالمجلة الجنوبية ربيع ١٩٤١ ويضيف الى ذلك هذه العبارة التأسفية :

« انني استعمل هذا المصطلح المزدوج المعنى « Speculative » . وانا على وعي بازدواج معناه لاني حين اسمي نفسي « Speculator » اعتقد اعتقاداً تاماً انني اوضح قيمة اجتماعية. تأثرت بهذا الازدواج مع انني يجب وأأسفاه ان اتحدث كأنني شخص ليس له مجال في هذا الموضوع ، شخص لا ينال المعرفة فيه الا حين يشرحها له المختصون اصحاب الشأن ، شخص يملك المال في عقله [أي التأمل] لا المال الذي في كبسه » .

اما المصطلح الخامس الدرامي الذي اوجده بيرك فهو ثمرة لمجموعات من الثنائيات والثلاثيات التي حاولها قبله كثيرون . وبه أراد ان يوجد مصطلحاً شاملاً يطبق على اي مجال . وهو كما وضع بيرك نفسه ذو صلة بالعلل الاربع التي سماها ارسطوطاليس : الصورية والمادية والفاعلة والغائية : وفي مقابلها وضع بيرك - على التوالي - الفعل والمشهد والفاعل والغاية على ان تكون الخامسة وهي « الاداة » داخلة في العلة الغائية . وكذلك سوى بيرك بين خامسيه والعناصر الست التي ذكرها ارسطوطاليس في المأساة وهي : العقدة = الفعل ، والشخصية = الفاعل ، والفكرة = الغاية ، والموسيقى والكلام = الاداة ، والمنظر = المشهد . وقد اوجد بن جونسون بعد ارسطوطاليس ثلوثاً مكوناً من القصيدة والشعر والشاعر وهذه الثلاثة تقابل الاداة والفعل والفاعل عند بيرك . اما ثنائية لسنج في اللاوكون : اي « الاشخاص - والاعمال » فانها تقابل المشهد والفعل عند بيرك . واما ثلوث امرسون المكون من العلة والعمل والنتيجة أو ما يسميه بلغة الشعر جوبتر وبلوتو ونبتون ويسميه باسم الثالوث المسيحي او يسميه : العارف والفاعل والقاتل - هذا الثالوث يقابل الغاية والفعل والمشهد او الفاعل عند بيرك ؛ ولدى ارنست فلولوزا في مقال عنوانه « الكتابة الصينية من حيث هي وسيلة لنقل الشعر » - لديه ثلوث مكون من الفاعل والفعل والغاية وهو مقارب لخامسي بيرك .

وهناك مظهر هام عند بيرك لم يقدر حتى قدره اعني العلاقة بين القصيدة والجمهور او ما يسميه بيرك « البلاغي » او « الخطابي » ، وقد خصصه الناس متعسفين برتشاردز وعدوه ميدانه المطلق . غير ان بيرك عني به ايضاً عنايته بالعمل الرمزي بل زادت عنايته به على العمل

الرمزي في كتابيه « مقولة مضادة » و « الثبات والتغير » . وفي « فلسفة الشكل الادبي » يقترح بيرك علاقة بين الشاعر والقصيدة وبين القصيدة والجمهور - علاقة تبرز البلاغي بالعمل الرمزي في الجمهور فيقول :

ان ما يؤديه العمل الفني للفنان نفسه من امور ليست هي نفس الاشياء التي يؤديها ذلك العمل لنا لأن هناك فرقاً بين القصيدة مكتوبة والقصيدة مسموعة . وبعض هذه الامور مشترك بيننا وبين الفنان نفسه وبعضها غير مشترك .

ولكن هذا هو رأيي : اذا جربنا ان نكشف عما تؤديه القصيدة للشاعر استطعنا ان نكشف مجموعات من التعميمات التي تدلنا على ما تؤديه القصيدة لكل انسان ايضاً فاذا تذكرنا هذه الامور اصبحت لدينا دلالات تمكثنا من تحليل نوع « الحدث » الذي تحتويه القصيدة وتحليل هذا النوع المذكور نستطيع ان نكشف عن مبنى العمل الفني نفسه .

اذن فان القصيدة تؤدي شيئاً للشاعر وقرائه وهذا الذي يثبته الشاعر في القراء هو « البلاغي » او « النقل » وانما يسمى بهذا الاسم تمييزاً له عن « التعبير » ويسميه بيرك « الصلاة » حين يتحدث عن ثالثه : الحلم والصلاة والمخطط واحياناً يسميه « اختيار الاشارة » ليصور نزعة الشاعر وهو يحاول ان « يغري النزعات الاخرى ويجذبها » فالقصيدة على هذا عمل رمزي من الشاعر ولكنها تتخذ لها مبنى ولذلك تمكثنا نحن معشر القراء من ان نعيد وجودها وبذلك تكون القراءة نفسها تمثيلاً للشعائر الرمزية .

وقد درس بيرك هذا الجانب التأثري « البلاغي » في مقالين مسهبين ، ادرجهما في « فلسفة الشكل الادبي » احدهما عنوانه « انطونيو يدافع عن الرواية » وهو حديث ذاتي (مونولوج) طويل يوجهه انطونيو الى الجمهور

ليشرح لهم وسائل شيكسبير كما تتمثل في خطاب التآيين عند مقتل قيصر
والثاني عنوانه « ترجمة المحاكمة » (من رواية الليلة الثانية عشرة) وهو تفسير
آخر اقل شأناً من الاول يوجهه الدوق . وقد عد بيرك هاتين الدراستين
تفسيراً للعلاقة القائمة بين القارئ والكاتب والاصح ان نعدا دراستين
للعلاقة بين القارئ والقصيدة . اما دراسته الاثنتان فهي « بلاغي معركة
هتلر » . وهي حقاً دراسة للعلاقة بين القارئ والكاتب لانها تتناول تعبير
هتلر الرمزي في الكتاب والعمل . الرمزي عند الجمهور الذي يقرؤه
والعلاقة البلاغية بين الاثنتين . وهذه الدراسة توحد بين الخاص والعام
وبين الدراسة النفسية الموجهة لتعمق التعبير الرمزي عند المؤلف والسيكولوجيا
السلوكية الموجهة لتعمق ما تستطيع بلاغة التعبير نقله الى الجمهور .

ويحاول بيرك في « مقولة مضادة » ان يطور فكرة البلاغة اولا بالتمييز
بين المعالجة الشخصية والتغمية ثم بين الواقعي والخطابي ... ثم بالتمييز
بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، اما الشكل فانه « سيكولوجية
الجمهور » اي « هو اثار الشهوة الى الاستماع في فكر المستمع واشباع
تلك الشهوة او هو اثار الرغبات وارضائها » — وهذا يساوي ما يسميه
« البلاغة » وليس ذلك كله الا الادب التأثيري .

ويتسع مبدأ « العمل الرمزي » عند بيرك وفكرة « البلاغة » حتى
يشمل كل النوافذ من كل نوع حتى ان بيرك ليستمد أمثلته من السينما
ومن الاحاجي التي تقدمها الاذاعة ومن اخبار تنقلها احدى الجرائد عن
الجمعية العامة للصناع وعن كل ما هب ودب . فهذه الامور كلها انواع
من الشعر مليئة بالعناصر الرمزية والبلاغية وان كان شعراً رديئاً فانه شعر
رديء ذو اهمية حية في حياتنا وحين يغرس بيرك نفسه في هذه
« البؤرة » الرخيصة يتبدى لنا كأنما هو ملك يضحى بنفسه من اجل ان
تنمو مزروعات القبيلة .

لقد عرضنا فيما تقدم رأي بيرك في المواقف والخطط والتزعات والدوافع والعمل الرمزي والغابات ، فلنقل كلمة في الامور حسبما تنطبق عليه لا على غيره .

١ - ولنبدأ الحديث عن آثاره خارج المجال النقدي الحق ، وهذه الآثار نوعان :

(١) القصص : وقد نشر بيرك مجموعتين هما « الثيران البيض » وهي مجموعة من القصص القصيرة ، عام ١٩٢٤ و « نحو حياة افضل » وهي سلسلة من الرسائل او الخطب عام ١٩٣٢ وكلا الكتاين دقيق معقد غامض رصين الاسلوب جزل . والاول يتدرج من قصص واقعية الى قصص محيرة برموزها وخطابتها وكأنها « مقولة مضادة » تعلي من شأن الاسلوب الخطابي حين كان هذا الاسلوب مشنوءاً محترقاً . واما الثاني فهو عودة الى اساليب « ديوانية » في الكتابة ولا يهتم بالحبكة الا اهتماماً عارضاً ولكنه يهتم كثيراً بما يسميه بيرك « الاقطاب الستة » وهي « النذب والحبور والترجي والتحذير والتقرير والتعزير » . ولم يكسب هذان الكتاين رواجاً وقل من قرأهما او اعترف بهما ولكنهما أثرا في بعض الكتاباب واثنى عليهما ولیم كارلوس ولیمز وهاجهما ايفور ونترز وقال انهما « ابلد من قصص تاكوي » والثاني منهما فيما يترأى لي من خير القصص في عصرنا . وهما من حيث صلتهاما بنقده يعكسان كثيراً من افكاره ويطبقان كثيراً من نظرياته ويعملان على « وضع » الدوافع الانسانية مواضعها من زاوية جديدة . وقد كتبهما مطبقاً فكرته البلاغية ولكنهما من بعد اعاناه كثيراً

في التعريف بالعمل الرمزي والتمثيل عليه .

(ب) المراجعات والترجمات والقصائد : تعلم بيرك كثيراً من المراجعة . وكان موضوع المراجعة في هذا العام مثلاً يصبح مرجعاً لمراجعة تالية في العام التالي وقد ابعد عن نطاق الادب التخيلي في مراجعته فوسع من آفاق انتاجه وكان يستخرج الافكار النقدية من مشكلات تنشأ من مراجعته وكثيراً ما ادرج تلك المراجعات في خلال اعماله النقدية . وقد كتب بيرك ايضاً نقداً في الموسيقى ونقداً في التصوير وفي كتابه « مقولة مضادة » اشارات الى النواحي الموسيقية والتصويرية ، كما انه ترجم كثيراً من الالمانية من ذلك اقايصيص لتوماس مان وكتابات من اشبنجلر واشنترلر واميل لدفع وغيرهم . ونشر عدداً من القصائد اكثرها ظليق من الوزن خطابي الاسلوب ينص على السخرية والنقد الاجتماعي ولكنها لم تجمع في كتاب .

٢ - أراؤه الاجتماعية : توجد هذه الآراء في شعره ، وعلى نحو اغمض في نقده وكلها معتدة غامضة . وبرز العناصر فيها مقتسه للتكنولوجيا والحضارة الآلية ومذهب « الكفاءة » و « المستوى العالي من المعيشة » وما أشبه ، ولذلك قاوم هذه الاتجاهات في كتبه منذ البداية حتى النهاية . وقال : « ان المبدأ الجمالي يحاول ان يحيط من القيم الموجودة في الانجاء العملي ويحاول بالذكاء او بالخيال ان يحدث اضطراباً في القانون القائم في العمل التجاري والتنافس الصناعي وبطولة الحرب الاقتصادية ويعمد الى ان يززع اعمدة الصناعة » . هذا هو ما قاله في البيان الجمالي الذي نشره في « مقولة مضادة » ثم استمر يعتنق هذا في ختام كتابه « الثبات والتغير » وعنف لديه هذا الايمان في « فلسفة الشكل

الادبي « فوصف البناء الاقتصادي بأنه مهين يدفعنا الى عمل امور مهينة . وجعله تشاؤمه يرى اننسا مقبلون على « فصل سياسي عابس مكفهر » وانه لا ينقذنا منه الا الدعوة الى التكامل الذاتي . ثم تخف مرارة هذه النظرة الاجتماعية في كتاب « نحو الدوافع » ويقل فيها التشاؤم ولكنه لا يزال يعادي الاتجاه نحو الآلة والمستوى العالي من العيش^(٢) ، والمصاعب الهائلة التي يقع الناس تحت وطأتها من اجل الحصول على فوائد تكنولوجيا ولا يقول ثمة ان نظام الصناعي والدافع المالي « مهينان » بل يقول انهما « اليان قاسيان » ويستشف املاً ما حين يقول :

حين يسيطر على سياسة المجتمع الكذابون والاغبياء
والجشعون فان فلسفات التقشف المادي قد تبعث في نفوسنا
بعض العزاء لانها تذكرنا ان تلك المواد عينها التي تتكون
منها مدنيتنا او التي نبنت مدنيتنا فيها لن تسمح للكذب
والغباء والجشع ان تسيطر على النفوس حين يسيطر بعض
الناس ان وجدوا الى ذلك سيلا .

ويقترح بيرك في النهاية ان يأخذ الناس بشيء من « الزهد الرواقي » لأن الناس لن يقفوا عن تطوير التكنولوجيا سواء اكان ذلك لخيرهم او لشرهم .

وفي هذه التزعة نغمتان اقترقتا بعد زمن . الاولى رفض الآلة والتكنولوجيا والتصنيع في كل مجتمع ، ويقاوم بيرك هذه الامور بالتقليل من « شد الاحزمة » والتقليل من الحركة والتكثير من العمل وتكييف الكفاءات مع حال البيئة . وهذا هو أشد آرائه رجعية ويشاركه فيه امثال

(٢) نشر بيرك مقالا سنة ١٩٤٧ بعنوان « الطريقة الاميركية » فوصف الحضارة الاميركية بانها مشتقة من ذلك المبدأ التسمي « المستوى العالي من العيش » الذي انتج مبادئ فلسفية وجمالية تعبيراً عنه او رد فعل له .

ثورو واتباع جفرسون وهذا ما دعا هنري بمفورد باركس ان يقول « كم كان يتمنى لو عاش في الصين في ايام كونفوشيوس » وهذه النعمة في اقصى الطرفين تمثل كرهاً للعلم نفسه ، وصدق المراجع الذي قال ان بيرك ، كالعجائز في مجتمع يكره التشريح ، يتزع الى ان يرى العلماء التجريبيين « ساديين يتلذذون بتعذيب الفيران » . اما في الطرف الثاني فانه قد يجد خيراً في التكنولوجيا بل يدافع عنها ضد عالم آثار اسمه كدر في مقالة له عنوانها « طابع حضارتنا » واجداً ان القيم الحققة فيها - وان كانت سلبية - تخفف من فساد المحاصيل والابوثة والكوارث الطبيعية الاخرى وفي الوسط بين الطرفين يعيش هو - جاعلاً من حياته مثلاً - جامعاً بين البسيط والبطيء والحياة الزراعية والتكنولوجيا اللازمة له من عربة وقطار ونفق لتوصله الى المكتبة العامة في نيويورك .

اما النعمة الاخرى في زعته الاجتماعية فليست هي اعتراضه على التصنيع في ذاته بل على مظاهر معينة في النظام الرأسمالي . فهو في « الثبات والتغير » يؤمن بالشيوعية ويقترح مادية ديبالكينكية معدلة تسمى « بيولوجيا ديبالكينكية » وحياة « شاعرية » منهجية تتحقق من خلال المجتمع الشيوعي ومن وراء آفاه وهو يقول . ان الشيوعية « هي الحركة الوحيدة المنظمة المنسجمة التي تعتمد لاختضاع العبقورية التكنولوجية للغايات الانسانية » وهي تستقطب كل الكلمات التي تبدأ بحرف «C» مثل : Co - operation , Communication , Communion , Collectivism , Communicant. ويستكشف في « نزعات نحو التاريخ » ان الجماعية امر لا معدى عنه ولكنه يقترح الشيوعية الجماعية مضيفاً اليها بعض التحسينات « الهزلية » ثم نبدي في مقال « الحياة الطيبة » ان مثله الاجتماعي الاعلى هو العالم الكونفوشي . وظل يشير من بعد باستحسان الى المادية الديالكينكية ولكنه ابتعد عنها كثيراً في كتبه الاخيرة ولم يعد يسمي مثله الاجتماعي الاعلى

— وهو زراعي لامركزي — باسم شيوعي .

٣ — افكاره في النقد وعلاقتها بأرائه في الحياة : مرتبطان ارتباطاً لا انفصام له . وهو يضعهما على صعيد واحد من التجريد حتى انهما يتلاحمان . ومفتاح آرائه في النقد قوله : « كل الاحياء نقاد » ويمثل على هذا بسمك السلون فانه يصبح ناقداً بعد ان ينشرب فكه ويصبح قادراً على التمييز بين الطعم والطعام . والناقد في رأيه ناقد للحياة مثلما هو عند ماثيو آرنولد ومهمته ان يقدم مؤثرات مضادة ما استطاع الى ذلك سبيلاً وان يوجد التكامل بين النقد التقني والنقد الاجتماعي وان يتغلب الاشياء دون تهيب والشاعر ساحر « منوّم » ومهمة النقد هي رفع العقيرة لا يقاظ النائم ومهما يكن من امر الشعر فالنقد في خير احواله « هزلي » .

وهذه النظرة ليست تحقيراً للشعر . لأن يترك يؤمن ان الشعر قريب الى القيم المركزية في وجودنا ايماناً لم يفارقه ابداً ، سواء اكان الشعر غنائياً او فلسفياً او منهجاً من مناهج العيش . وهو يرى الشعر عدة للعيش يريحنا ويحمينا ويزودنا بالسلاح . وهو في الوقت نفسه يؤكد الاحساس الشعري او ما يسميه بلاكور « الخياز الرمزي » ويراها المظهر النقدي الذي لا مظهر وراءه ، ويقول :

ينشأ الاعتراض حين يزور فلاسفة العلم وينكرون ان
المقدرة العلمية تتطلب صنواً مناقضاً يسمى احياناً البصيرة او
الخيال او البداهة او الالهام ... ومع ان المرء يستطيع ان
يجزئ العمل الفني في عناصر عدة ويصل بالاختبار الى تفرقة
عادلة حققة بين تلك العناصر فان الطريقة العلمية لتعجز عن ان
تواجه هذه العناصر في حال « التركيب » لا في حال التجزئة .
وهناك عنصر هام في منهج بيرك هو العنصر الموجود في التهكم اي
الفكاهة او ما يسميه « الهزلي » فهو يقول في تعريف الفكاهة : « انها

« الصبغة الانسانية » التي تمكنا من قبول معضلاتنا . ويعرف التهكم بانه : « الصنعة » التي تنشأ عن احساس برابطة بيننا وبين العدو . اما « المزلي » فانه التزعة « الخيرة » السمحة التي تشمل التناقض الناشئ من ازدواج القبول والرفض والاخذ والاعطاء . وهذه الامور في اساسها مظاهر لشيء واحد وهي معاً تمثل نزعة التشكك والمحافظة « والتخلي عن السير قبل الوصول الى نهاية الشوط » والمناقضة والخصم . فالحياة الخيرة لا تكون في نظر بيرك خيرة . بل هي هزلية تهكمية وربما كانت ايضاً مضحكة - حياة لا توصف بالجلال والعزة . ولقد قال بيرك في احدى مقالاته الاولى :

« العزة النفسية ؟ اجل يبدو ان هناك توقاناً في النفوس للعزة النفسية بل هناك اثارة من مظهر هستيري شاذ في هذه الحاجة الى العزة . ان العزة من صفات المغلوب فالمرء يغادر الغرفة حفاظاً على عزته لانه كان مقهوراً اما المنتصر فانه يستطيع ان يمرح ويهارش الآخرين . فالعزة اذن محاولة ذاتية . لتصحيح الوضع اما من الناحية الموضوعية فانها لا تنطوي على شيء من الدماثة ، وهي ظاهرة غير بيولوجية فان العزيز لا يستطيع ان يهرب اذا قابله الاسد غير ان المرء يواجه الحقائق - مواجهة موضوعية - دون عزة ويضحى المرء بسلطته حين يسأل ما هي الخطة التي يريد ان يوقعه فيها هذا الشيء الخارججي . العزة بطليموسية وفقدانها كوبرنيكي . لقد قال احدهم : ان تطور الانسان في اوروبة قد افقده عزته النفسية بمقدار ما منحه من السيطرة على الطبيعة » .

٤ - اسلوبه الكتابي في النقد : لقد كان الجمهور الذي يقرأ بيرك قليلاً دائماً وان كان يزداد مع الزمن وقد راج كتابه « نحو الدوافع » رواجاً دك على نجاح واعتراف عام ، يناله بعض الفنانين - ومارتا غراهام مثل آخر - الذين يستعصي فهم التكامل في آثارهم - ينالونه في اواخر حياتهم (١٦)

بعد ان يتزاح من امامهم جيل رائج الكتب ، قصير عمر الشهرة . اما السبب في عدم اقبال القراء عليه او عجزهم عن قراءته فانه يرجع الى نهمة « الغموض » او « الرطانة » التي يستعملها . ولقد قال في « مقولة مضادة » دون ان يهدف الى الدفاع عن نفسه : « هناك اشكال من البراعة كالتعقيد والحذاقة والعمق والصرامة في الاسلوب تحدد من رواج الكتاب حتى يصبح كأنما هو كتاب في الرياضيات العالية » . والحق ان كتابة بيرك في ذاتها واضحة مستقيمة غير ملتوية اما الغموض فرجعه الى المبادئ والمصطلحات حتى ان كرو رانسوم اقصى ناقديه لم ينكر عليه ابداً جمال الاسلوب الادبي . اما اتهامه بالرطانة فانه اتهم صائب لانه منجذب احياناً الى الاسلوب الفلسفي الالماني ويدافع عن « تسمياته المحيرة » ويعدها « نوعاً من الشعر » وهو يقترب من رطانة تلك الفلسفة في مصطلحات استعملها مثل المبدأ المثلثوسي الجديد - المنظورات من خلال التباين ، وهكذا .

ولبيرك ايضاً انتحاءات اسلوبية مزعجة لقرائه منها استعماله الكلمات حسب المعاني التي يريد بها ، ووضعها بين معقنين « » وتذييل متنه بالشرح والتعليق . وقد تكاثرت هذه التعليقات في كتبه على شكل قوس فكانت قليلة في « مقولة مضادة » وكثرت في « الثبات والتغير » وازدادت في « النزعات » وعادت تقل في « فلسفة الشكل الادبي » وانعدمت في « نحو الدوافع » . وقد بلغت التعليقات بقدر المتن في « النزعات » وتوازت معه توازي الخاص والعام ، والعارض والعمد ، والايجائي والساطع . وقد نثر في الحواشي إيجاءات باشياء لم يسعفه الزمن على مزاولتها مما قد يحتاج « فيلقاً » من النقد يعملون فيه طوال حياتهم . كذلك فان ادراج مادة في الحاشية مغايرة للعادة التي في المتن تصيب القارئ بالشيزوفرنيا ، ولعل هذا الازدواج نفسه يوحي بانقصاص في عقل بيرك نفسه لكنه استطاع أن

يتغلب عليه مع الزمن . واخيراً يبدو ان اسلوب بيرك مبني على التكرار الكثير كأن يقرر الشيء نفسه ثلاث مرات مستعملاً وجهاً من المجاز في كل مرة ، بدلاً من أن يقرر الشيء مرة واحدة وينتهي منه . وهو يمزج بين المجازات بنجث ومكر .

ومن المظاهر البارزة في اسلوب بيرك اعتماده الكثير على التصادرة والتورية والتلاعب اللفظي غير ان نواتجه الموقفة رائعة لانها تحتوي فكاهة ساخرة لاذعة . وللتورية مكانة اهم في كتاباته ، فهو يضع فيها لباً ما يريد ان يقوله وتوريات بيرك مثل توريات شيكسبير مجازات خاطفة او تعقيدات امبسونية او منظورات من خلال التباين يقوّمها بشغفه في الاشتقاق ومعرفته بدلالات اللغة في المقامات المختلفة بما في ذلك دلالتها في المقام السيكولوجي .

ومظهر آخر في اسلوب بيرك زاد اهتمامه به في الكتب الاخيرة ، وذلك هو عدم تورعه عن استعمال الالفاظ المكشوفة والفحش . فهو يرى ضرورة المهادنة بين « التراب » و « السباد » ويسمي انتاج فرويد « تفسيراً للبراز » ويسمى الرواقية « استعلاء فوق الغائط » ويقول في رواية اليوت « حادثة قتل في الكاتدرائية » انها « معبد فوق مرحاض » وفي كتاب « نحو الدوافع » يفسر ما يسميه « الثالث الشيطاني » اي العلاقة بين المنوي والبولي والبرازي^(٣) .

٥- ما هي حصيلة انتاج بيرك ؟ يبدو انه انتاج مشعث مترام الاطراف لا يدور حول مركز ولكنه خصب شديد الابعاء واري الزناد والدليل على هذا انك تستطيع ان تحول كلام بيرك الى أمثال سائرة مثل قوله : اميركة بلد يتمتع فيه الموت بسمعة سيئة - انك لن تقارف

(٣) لقد استطع ان اجد هنا تفسيراً آخر لاهتمام بيرك بالمواد السينائية والاذاعية وما ينشر في الصحف - استطع ان أقول انها مظهر آخر من مظاهر هذا الشغف بالنواحي المفحشة المكشوفة .

خاتمة

هل يمكن إيجاد مذهب نقدي متكامل

١ - الناقد المثالي

لو كان في مقدورنا ، وهذا مجرد افتراض ، أن نصنع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته الا تركيباً لكل الطرق والاساليب العملية التي استغلها رفاقه الاحياء ، وإذن لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة ، وركّب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه ، فوازن التقصير في جانب بالمغالاة في آخر ، وحدّد من الاغراق بمثله حتى يتم له التعادل ، واستبقى العناصر الملائمة لتحقيق غاياته . وإذن لاخذ من ادموند ولسن مهمة التفسير أو التوضيح لحتوى الاثر الفني ، واضاف الى ذلك الاهتمام بالقيم الشعرية والشكلية التي قد يجدها في بعض النقد التفسيري عند عزرا بوند ؛ واستعار من ليفور ونترز الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن وشجاعة ونترز ازاء الآراء التقليدية في احكامه لا تلك الاحكام نفسها ؛ واستغل اهتمام اليوت بأن يخلق للأدب موروئاً ، ونحا في طبيعة الموروث نحو بارنغتون - مثلاً - وافاد من موقف اليوت الذي يجمع بين الشعر والنقد في يده . اما من فان ويك بروكس فان ناقدا المثالي قد يستمد

الطريقة القائمة على كتابة السيرة والاهتمام بالجو الثقافي العام من حول
الاديب ، وسيكون من نصيب كونستانس رورك ان تسهم بالنص على
القولكلوز المتصل بالاثر الفني وبتأكيدها ان هذا النوع من الموروث متعلق
بالشكل لا بالمحتوى وانه تجريدي لا واقعي . وسيدخل في هذا « المركب »
طريقة مود بودكين في التحليل النفسي موشحة بنظريات واساليب
جشطالته وفرويدية وغير ذلك من فروع المعرفة النفسية ؛ وسينضاف اليه
ايضاً طريقة كودول الماركسية ملطفة بآراء بليخانوف في النسبية التاريخية
وسيحشد فيه اهتمام أليك وست بالنصوص المعينة مشفوعاً بكثير من الكشف
المستمدة من سائر العلوم الاجتماعية .

وسيختار ناقدنا المثالي التخصص الواعي الذي تميزت به كارولان
سيرجن ، ذاهياً الى اعماق ذلك ذهاب جون لفنغستون لويس ، مكبراً
النتائج بحماسة مندفعة تشبه حماسة ج . ولسون نايت ، متوفراً على ايجاد
عناقيد الصور متخذاً منها وحدة شعرية ذات مغزى شعري هام كما يفعل
آرمسترونغ . وسيستمد من بلاكور اسلوبه الجاد في البحث واهتمامه باللغة .
والالفاظ وتأكيده اهمية الفن والخيال الرمزي ؛ وسيعينه ولیم اميسون في
الكشف عن انواع الغموض ويمده بطريقته الفذة الدقيقة في قراءة النصوص
وباهتمامه العام بقيمة الاشكال الادبية . وسيستعير ناقدنا المثالي من رتشاردز
الاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير والمذهب التجريبي؛ وسيستمد
من كنت بيرك العناية بالعمل الرمزي والشكل الدرامي وطريقة الاستبطان
والكشف . وثمة نقاد آخرون قد يضيفون بعض العناصر الى هذا « المركب »
فتضيف اليه جين هاريسون الانثروبولوجيا الشعائرية ، وتمده مارغريت
شلوش باللغويات ، ويتحفه هربرت ريد بالتنبه الخادب على كل اتجاه
فكري جديد وعلى كل فنان ناشيء ، وتمده عصابة Scrutiny باهتمامها
الموزون بكلية الاثر الفني ، ويعطيه مائيسون شيئاً من تردده بين الناحية

الاجتماعية والجمالية ، ويمنحه فرنسيس فرغسون طريقته في النظر الى الدراما الشعائرية ، ويمده تزوي باستغلاله للاسطورة الشعائرية . اما جون كرو رانسوم والان تيت وكليث بروكس وروبرت بن ورن فانهم يزودونه بالتركيز على البناء الشعري ؛ وسيمده آخرون باشياء آخر . وبالجمله سيكون هذا الناقد المثالي ارسطوطاليسياً محدثاً يستقرئ من الآثار الشعرية احكاماً ، وسيكون كولردجياً محدثاً يستنتج ما يريد من الافكار الفلسفية .

فاذا اخذ ناقدنا المثالي كل ذلك ، طرح في الوقت نفسه كل تافه محدود غير ملائم من اعمال اولئك النقاد واستصفى النواحي الموضوعية لديهم بعد ان ينزع عنها ما يحيطها من مظاهر ضعفهم ومحاكاتهم وفرديتهم . واذن فلا شأن له بسطحية ولن واستغلاله لافكار سبقه اليها غيره وقلة صبره على الشكل الشعري ؛ ولا حاجة به الى خلقية وتمرز المتسلطة او تعمفه في الحكم دون علة واضحة او سوء طبعه او كثرة اخطائه . وهو في غنى عما يحيط اتباعية اليوت من تحيز مذهبي وسياسي ، واذا استمد طبيعة التكامل بين النقد والشعر عند اليوت فلا ريب في انه سيحرص على استقلال النقد وتكامله وسيرفض افتراضات بروكس «المسبقة» واحتقاره للادب الخالقي ولن يستعمل طريقته كما يستعملها صاحبها بمطها او تقصيرها حسب مقتضيات الحال ولن يتخذ من دراسة الشخص عذراً للهرب من دراسة آثاره او ليجعلها ملحمة شهية وحسب . فاذا انتحل طريقة الانسة رورك نجافى عن سطحيتهما وتزود بعلم اوسع من علمها ، واذا مارس طريقة الانسة بودكين تجنب نزعتها الدينية الصوفية واطرح ما تجنبته هي من مذهب يونج في شئون التميز العرقي والدموي كما نفى عن نفسه تحيز كودول ضد التحليل النفسي وضد الشعر نفسه ونفى عنه التعلق بالطبقية والحتمية واينثار التعميمات على دراسة نصوص بأعيانها؛ واستعمل مبادئ فرويد وماركس بحدة ومضاء كحدهما ومضائهما لا

بكلال وفنور ككلال اتباعهما وفنورهم . وسيكون ناقدا المثلالي على وعي
 حاد بنقائص التخصص . وأين يقف التخصص من النقد وأين يثبت فيه ،
 فيحايد أحجام الآفة سيبرجن عن تتبع النتائج واستقصائها . ويتجنب
 صوفيتها الذاتية . غير أنه لن يحسد كثيراً مما يرفضه في مذهب بلاكور
 وامبسون وروشاردز وييرك ولكنه قد يتقدم دون أي أثر عائق به من
 فجاجة الأول ودون الاغراق المقتضي لدى الثاني ودون ذلك المسرب المقل
 الذي يسميه الثالث « الانجليزية الاساسية » ودون الوقوف السابق لاوانه
 في وجه التقدم عند الرابع . اما حين يستمد من النقاد الآخرين فسوف
 يسير على الخطه نفسها . من رفض وطرح ولكنه سيطرح اكثر مما يأخذ في
 كثير من الاحوال ، بل ان كلا من ارسطوطاليس وكولردج لن يفيا
 بحاجاته تمام الوفاء .

وهذا التكامل المثلالي الذي يزيد ان ننشئ منه طريقة نقدية سامية
 لا يتم بطرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة وخطها معاً كيفما اتفق
 ولكنه عمل يشبه البناء على ان يتم حسب خطة منظمة ذات اساس أو
 هيكل مرسوم . فما هو ذلك الاساس أو ما هو ذلك الهيكل ؟ اشد
 المبادئ حاسة لانجاز هذه المهمة هي الماركسية التي يلح المدافعون عنها على
 القول بأن المادية الديالكتيكية اطار متكامل يستطيع ان يختص ويستغل
 احداث ضروب التقدم في كل ميادين المعرفة وهي في الحقيقة لا بد ان
 تفعل ذلك لتستمر في تأدية مهمتها . وهذا بلا ريب كان يصدق على
 ماركس وانجلز اللذين كانا يستندان بحاسة من رصيد غزير من المعرفة في
 كل علم ، وكانا ينتحلان تطورات جديدة بمرونة بالغة ، حتى قال
 انجلز : « لدى كل كشف بارز هام في ميدان العلم الطبيعي كان على
 المادية دائماً ان تغير من شكلها » ، وهذا الى حد ايضاً يصدق على كودول
 الذي يؤكد في مقدمة كتابه « الوهم والحقيقة » : « ان الطبيعيات

والانثروبولوجيا والتاريخ والبيولوجيا والفلسفة وعلم النفس كلها نتائج الهيئة الاجتماعية ، ومن ثم فان علم الاجتماع الرصين يمكن ناقد الفنون من ان يستعمل معايير مستمدة من كل هذه الحقول والميادين ، دون ان يتردى في حومة التخير والانتقاء ، أو يخلط بين الفن وعلم النفس والسياسيات . غير ان الماركسيين المتأخرين باستثناء قلة منهم مثل كودول يفتقرون الى المرونة والدقة اللتين كان يتمتع بهما كل من ماركس وانجلز كما يفتقرون الى مثل علمهما والمعيتهما ، حتى ان الماركسية لا تصلح من الناحية العملية لتكون نظاماً تكاملياً يحتضن كل مظاهر التقدم . ولعل أكثر المفكرين الماركسيين المعاصرين سيقذفون معظم طريقتنا النقدية المثالية هذه من اقرب نافذة لانها في نظرهم سقط تافه « منحط » من المتاع .

وهناك طرق فردية اخرى يمكنها ان تحتضن بعض الاساليب والمذاهب الاخرى ولكنها ان كانت علوماً أو شبيهة بالعلوم كالسيكولوجي والانثروبولوجيا أو كانت ميادين متميزة محددة كميدان التخصص او دراسة السير - ان كانت هذه أو تلك فانها اذا احتضنت غيرها من المذاهب وتجاوزت محيطها الخاص بها فقدت طابعها المميز لها . ومن الواضح إذن ان الاساس للتكامل النقدي المثالي لا بد من ان يكون فكرة ادبية او فلسفية (حتى الماركسية حين تتقدم لتقوم بتحقيق هذا التكامل لا تتقدم من حيث هي زعة اجتماعية بل من حيث هي نظرة فلسفية) . وقد نلاحظ بعض الانس التي تصلح لذلك التكامل التركيبي دون ان نطمح بأبصارنا الى حل هذه المشكلة ، فأحد تلك الاسس قد يكون هو « مبدأ العضوانية » أي ان الذات الانسانية وحدة عضوية ، وهو مبدأ رتشاردز في « استمرار التجربة » ونحت جناح هذه الفكرة يمكن ان ينضوي جميع هذه الاساليب النقدية وتتوحد لانها جميعاً تعالج جوانب متصلة من السلوك الانساني ، اي تعالج : الانسان شاعراً والانسان قارئاً والانسان في أسرته

والانسان في المجتمع والانسان وهو ينقل مشاعره لانسان آخر وهكذا .
وقد نجعل احد تلك الاسس «الفعالية الاجتماعية» التي تنظم مختلف
الاساليب النقدية من حيث هي مظاهر متصل بعضها ببعض في جماعات
مختلفة ، او قد نتخذ «درامية» بيرك اساساً فنستغل دعائهما الحس ،
ونطبقها على الاساليب المتنوعة مستغلين دعامة دون اخرى حسب المقام ،
كأنما بينها صراع او تعاون كصراع الشخصيات وتعاونها في داخل
الرواية . او قد نوسع فكرة «الغموض» عند امبسون او نستغل فكرة
«الجهد الجاهد» عند بلاكفور ونعادل بينها وبين «استغل كل ما يمكن
استغلاله» وهي فكرة بيرك .

وناقدا المثالي هذا لن يكتفي بان يستغل كل الطرق المثمرة في النقد
الحديث وقيمهما على اساس منظم ولكنه سيحتقب كل المقدرة وكل
ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق ، فتكون لديه كفاءة ذاتية
فذة وعلم واسع كاف في كل هذه الميادين ، وقدرة على انتحال
الوضع الملائم كلما تغير الموقف ، وليس على ناقدا المثالي ان يؤدي
اكثر مما يؤديه الناقد العملي فحسب بل عليه ان يعرف اكثر منه وان
يتجاوزه مدى وبعداً وكياناً (وان يكتب خيراً منه بطبيعة الحال) .
ولقد كان تصنيف النقاد في هذا الكتاب قائماً على اساس من الطرق
النقدية نفسها ، فاذا ميزناهم من حيث المجال التخصصي قلنا : بلاكفور
هو المتخصص في الكلمات وسيرجن في الصور وامبسون في الاشكال وبيرك
في كلية الاثر الفني وهكذا ، اما لو ميزناهم من زاوية المعرفة فاننا نقول :
اليوت هو الذي يعرف الادب اذا كان له حظ من القدم ، وكودول هو
الذي يعرف العلم الحديث ، وبروكس هو الذي يعرف الادباء الصغار في
عصره ، والانسة بودكين هي التي تعرف الآداب القديمة وهكذا ؛ فلو
شنا ان نصنفهم حسب خلائقهم قلنا : امبسون قارىء حاذق ، وبيرك

صاحب ومضات الذكاء ، ورتشاردز معلم صبور ، وبلاكور والانسة سبيرجن عاملان مجتهدان (كل في ميدانه) .

اما المشكلة الاخيرة التي لا بد لنا قدنا المثالي من ان يواجهها - وهي اشد المشكلات هيمنة - فانها تتلخص في ان كل طريقة من الطرق التي طورها النقاد المحدثون لا تزال في مرحلة اولية من الكشف ولا بد لمنشئي هذه الطرق من ان يتبينوا ذات يوم انهم لم يفعلوا شيئاً اكثر من خدش السطح الخارجي وان اعمارهم لن تمكنهم من الذهاب وراء ذلك . غير ان كل طريقة يمكن امتدادها الى ما لا نهاية ؛ وليس لنا قدنا المثالي الهجاء ان يستعمل تلك الطرق فحسب بل عليه ان ينمي كل واحدة منها تنمية بالغة فيحل مشكلات كل طريقة ويسوي بينها وبين نتائجها ؛ وعليه ان يقوم بذلك كله وحده ايضاً . وكل ناقد حديث من نقادنا يحتاج تلامذة ومدرسة تستمر في تطبيق طريقته وتوسيعها ولكن ان كان الطلبة لامعين خلاقين فالمشكلة انهم حتماً يشقون لانفسهم طرقاً جديدة ، مثلاً فعل امبسون تلميذ رتشاردز ، ويتطلبون تلامذة لانفسهم (فان لم يكونوا لامعين خلاقين فالمشكلة واضحة) . ونجد ان بلاكور وفرغسون وسلوخور وكولي يطبقون جميعاً طريقة بيرك على مشكلات ونصوص ادبية اخرى وسيعدون تلامذة اكفاء بمقدار ما يبدونه من اصالة وخلق في ميدان النقد لا بمقدار اثناءهم لاستاذهم واذن فان الناس لا يستعملون نفس الطريقة بكل ما لها من اهداف وبكل ما فيها من طاقات الا في العالم الذي يعيش فيه ناقدنا المثالي . اما في العالم الواقعي للنقد فذلك شيء لا نطبقه ولا نريده .

دعنا نجعل ما بسطناه :: سيمد ناقدنا المثالي طريقته المتكاملة كلها على مدى ما تبلغه الطرق النقدية الحديثة كل على حدها ، فيؤدي في الاثر الادبي كل ما يمكن تأديته : فاذا تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب

عدة مجلدات ، وإذا تناول اثرأ طويلا كالقصيدة المطولة أو المسرحية أو القصة أنفق عمراً في درسها ولكن ناقدا المثالي غير محدود العمر فدعنا نستغل صبره لتقيد بعض الاشياء التي يتناولها في القصيدة : سيحدثنا عثم هي القصيدة اي يترجم لنا محتواها قدر الامكان (وإذا قدرنا الايجاز في العمل الفني عرفنا ان ترجمته الى لغة النثر اكبر بكثير من العمل نفسه) وسيردها الى مصادرها ومشابهاتها في آداب قديمة ويوجد لها مكاناً في الموروث الادبي ويقارن بأسهاب بينها وبين آثار معاصرة ومابقة داخلية في الموروث أو خارجة عنه ، ويحللها تحليلاً وافياً بنسبة ما يتوفر لديه من اخبار عن صاحبها . فيصل بينها وبين ما يعرف من فكره وحياته وشخصيته واسرته وما يرواه وما له من علاقات زوجية ، وما يهتم به ، وطفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسماني وعاداته . وسيجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبي وما في نسيج القصيدة من تعابير شعبية وخصائص شعبية ، ويكشف عن استقطابها العميق في نماذج من الشعائر البدائية المتأبدة ويفسرها نفسياً من حيث هي تعبير عن اعتمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة والكبت والتسامي والتعويض ، وسيرى فيها تعبيراً عن « نموذج اعلى » يمثل التجربة الجماعية وتعبيراً عن ظواهر سلوكية أو عصبية أو غددية ، وتعبيراً عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقي في سلك الجماعة ، وسيصل بينها وبين انواع من التعبير لدى البدائيين والعصايين والاطفال والحيوانات وسيكتشف نظامها من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعي الخواطر لا شعورياً ومن خلال مبناها الذي يمثل شعيرة نفسية ومن خلال الكليات الحشطاليتية المتصلة بكليتها ومن علاقاتها بكليات اخرى .

وسيفسر القصيدة من حيث انها مظهر اجتماعي ، تنعكس فيه طبقة صاحبها ومنزلته الاجتماعية وحرفته ويحللها بالنظر الى العلاقات الانتاجية في

عصره وبيئته وجو الافكار التي تعيش ثمة ، وجو الافكار التي تتجاوز العلاقات الانتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر وسيحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التي تدعو القصيدة لها أو تقرر لها أو تشمل عليها وسيسلط عليها كل معدات التخصص الكبيرة أو يستغل كل ما ادي في هذا المجال ، ويتابع النتائج بشجاعة غير المتخصص وخياله وسيستكشف على اوسع مدى ممكن ألفاظها والغموض في المعاني والعلاقات بين الالفاظ الهامة وصورها ورموزها وكل ايجاءاتها الملائمة وشكلها او اشكالها ومهمة تلك الاشكل وآثارها ، وما فيها من ضروب الجرس والبناء الاليقاعي وغير ذلك من التأثيرات الموسيقية وطبيعة الحركة والتناسق فيها وكل العلاقات الداخلية لكل ما تقدم من مظاهر ، وسيدرس كل الامور الواقعة خارج القصيدة مما تشير اليه القصيدة ويفسرها على ضوء تلك تلك الامور ، وسيكتشف النزعة الموجهة - مفتاح القصيدة - الناشئة عن العلاقات المتداخلة بين الشكل والمحتوى ويلحظ مشتملات ذلك ويتحدث عن القصيدة مجرياً مقارنة بينها وبين تعبيرات ادبية معاصرة وسابقة من نفس نمطها الا انها وجدت على نحو آخر . وسيبحث ناقدنا المثالي انشكلة التي تدور حول ماهية الشيء الذي تحاول القصيدة نقله ، كيف تنقله ولمن تنقله ، مستغلا كل مصدر من الخبر ليجد ما هو ذلك الشيء الذي عمدت القصيدة الى نقله ويختبر كل وسيلة فنية في الصنعة حتى لو أدى به ذلك إلى اختبارات المعمل ليرى حقاً ما هو الشيء الذي تنقله في واقع الامر الى نفوس افراد مختلفين وإلى جماعات في ازمنا مختلفة ، وسيستكشف مشكلة العمل الرمزي في القصيدة ، ماذا أدت رمزياً للشاعر وماذا تؤدي رمزياً للقارئ وما العلاقة بين هذين العاملين ، وكيف تقوم بمهمتها داخل المبنى الرمزي الكبير الذي يمثل تطور كتابة الشاعر ، او داخل مبنى رمزي أكبر يمثل عصرأ أدبياً كاملاً . وقد يتحدث عن عديد

من مشكلات اخرى تشملها القصيدة ، عديدة حتى انها لتعز على الحصر وتشمل مسائل فلسفية واخلاقية كالمعتقدات والافكار التي تعكسها القصيدة والقيم التي تؤكد لها وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ وعلاقتها بالقارئ الحضارية كما تشمل اموراً صغيرة مثل عنوان القصيدة او بعض ملامح الكتابة والتهجئة والترقيم . وسيضع القصيدة في مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية (ولذلك عليه ان يعرف كل ما أأنه صاحبها) ، ويواجه مشكلة الظروف التي ولدت فيها القصيدة ويتحدث عن الملامح المتفردة في اسلوبها وما تعكسه من فكر وشخصية عكساً متفرداً . وفي النهاية يعتمد ناقدنا المثالي فيقدر القصيدة من الناحية الذاتية على اساس من كل ما وصفناه ، ويقوم اجزاءها من " حية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والمجال وقوة الغاية نفسها ، ودرجة استكمالها لعناصرها ، ويضع قيمتها ازاء قيم مثيلاتها مما نظمه صاحبها نفسه او نظمه غيره ، ويقدر ميزتها في الحال وفي الاستقبال ومقدار سيورتها ويحدد جانب التقريظ وجانب الذم واذا شاء فان له ان يقدم نصيحة حول القصيدة للقارئ او للشاعر . واذا شاء ايضاً فله ان يتحدث عن معلوماته التي جمعها وآرائه التي كونها من حيث علاقتها بالمعلومات والآراء لدى غيره من النقاد مثاليين كانوا او غير ذلك . وبعد ذلك يحق له ان يمسح العرق عن جبينه ويتنفس الصعداء ويتقدم لمعالجة قصيدة اخرى

٢ - الناقد الواقعي

ان صورة ناقدنا المثالي هذه شقشقة لسانية فحسب ولكنها شقشقة مفيدة فيها سمو المثل الافلاطونية واستحالتها معاً ، فلنحطم هذه الصورة ولنعد الى عالم الحقائق ومجال الامكانيات العملية التي هي في طوق الفرد

من بني الانسان ؛ ونحن انما نريد طريقة متكاملة فلنقل ان قسماً صالحاً كبيراً من التكامل ممكن وانه في طوق انسان واحد ان يستعمل عدداً من الطرق والمذاهب . خذ مثلاً كنت بـيرك ، نجد ان هذا الناقد قد أدى بين الحين والحين كل « الادوار » التي يشملها النقد الحديث كما أدى الى جانبها عدداً من الاشياء الاخرى المتصلة بها ، وقد كان نصيب رنشاردز وامبسون وبلاكور أقل من ذلك لانهم لم يكتفوا من التركيب بين الطرق النقدية ، وجنحوا وبخاصة بلاكور الى اداء شيء واحد في وقت واحد حسبما يتطلبه الاثر الذي ينقدونه ، وهؤلاء هم خيرة نقادنا ، وقد كان التكامل في اعمالهم موفقاً ناجحاً ولكنهم حادوا عن التكامل الكلي النظري الذي يحتاج جهوداً لا حد لها ، وكنتم قاعدتهم في ذلك : (١) ألا يتابعوا باستقصاء كل وسيلة من وسائلهم الى آخرها وانما يتابعونها الى حد ما يقفون عنده اذ يجدونها توحى بإمكانات جديدة وراء ذلك ، (٢) وان يلحوا على تلك الوسائل التي تبدو مثمرة في معالجة أثر معين دون غيرها ، ويهملوا او يقللوا من شأن الوسائل الاخرى - مؤقتاً - لانها أقل ثمرة ولكنهم قد يستغلون ما أهملوه أو قللوا من شأنه في مناسبة اخرى . غير ان خيرة نقادنا هؤلاء لم يستطيعوا حتى في ضمن هذه الحدود ان يجدوا ندحة في الزمان والمكان تمكنهم من ان يتعمقوا حسبما يرغبون لان بائهم في العلم والمعرفة مهما اتسع لا يفي بما يريدون ، وسيغدو من العسير في المستقبل ان يتقن الناقد كل فرع من فروع المعرفة يفيد في ميدان النقد الادبي بل انه سيغدو حتماً امراً مستحيلاً ، وستنمو العلوم الاجتماعية نمواً كبيراً في عاجل الايام او آجلها حتى ان دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله اذا اريد تسليطها على النقد الادبي ولن يبقى لدى الناقد الا وقت قليل للتعرف على الادب نفسه ، ولا ريب في ان الناقد البيكوني الذي يحيط بكل انواع المعارف هو الاثير المفضل

لدينا ، غير ان الناقد البيكوني لا يستطيع ان يعبر في عصر يدق فيه التخصص على مر الايام .

إذن فلنقل ان الناقد المتخصص هو الذي يستطيع ان يستغل طريقة واحدة مطوّرة موسعة . ولكن نقادنا المعاصرين لا يشأون شأو النقاد البيكونيين ، ونحن نحس ان ضيق التخصص لديهم يجعلهم مشوهين للادب لا سداد في ايديهم . وهم أحد اثنين في الغالب : محدود 'آفاق يستطيع ان يؤدي شيئاً واحداً اداء جيداً ويعجز عما عداه مثل ادموند ولسن في التفسير وفان ويك بروكس في كتابة التراجم ؛ او متخصص في ميدان خارج عن ميدان الادب مثل تخصص مود بودكين في التحليل النفسي وكودول في الماركسية والآنسة رورك في امور الفولكلور . ومثل هؤلاء النقاد الذين يحسنون طريقة واحدة مطوّرة مفيدون اشد الافادة في حالين ، اما حين يتخصصون في الادب الذي تلائمه طريقتهم ومعارفهم كتخصص مدرسة كمبريدج في دراسة الادب الاغريقي ، لان الصلة بين هذا الادب وبين التفسيرات الشعائرية وثيقة قوية ؛ واما حين يتخصصون في تلك الجوانب من الآداب التي ان سلكوا عليها مبادئهم وافكارهم وضحتهم وجلتها كما يفعل النقاد النفسيون والماركسيون (او كما يجب ان يفعلوا) .

غير ان هذين النوعين من التخصص النقدي في حاجة الى شيء آخر ليجعلهما مثمرين ، وهذا الشيء هو العمل التعاوني في النقد او سمّه النقد الجماعي ، وهذا هو الامل الذي داعب اليوت في عهد مبكر ، فعبر عنه في مقال « تجربة في النقد » بمجلة Bookman ، تشرين الثاني ١٩٢٩ إذ قال انه « تعاون النقاد ذوي الدربة المختلفة ثم قيام اناس لا هم مختصون ولا هواة باستخلاص ما يسهمون به وتكديسه وتصنيفه » . وقد نسمي هذا النقد الجماعي باسم « مأدبة » Symposium وهي لفظة لاتال تحمل في تركيبها حروف « أدب » مهما تباعد ابحاءاتها . ولدينا امثلة من هذه

« الموائد » النقدية في كتب نشرت بعضها قام به متخصصون وبعضها يتناول موضوعات خاصة ومنها ما يدور حول بلد او فترة من الفترات ومنها ما يتعلق بشخص واحد في عيد ذكره ، ومنها عدد من اعداد إحدى المجلات يخصص للدراسة اديب واحد او يخصص للدراسة أثر واحد لاحد الادباء ، وهناك « المآدب » الغنية الحافلة و « المآدب » الصغيرة الخادعة .

واكبر خطاً يعنور هذه الانواع جميعاً وبخاصة الاخيرة منها انها لا تحفل بالتخصص الكافي ذلك لان اختيار الساقدين المسهمين في مثل هذه المجموعات انما يكون عرضاً واتفاقاً فيجيب التداخل في مقالاتهم ولا تتمثل فيها جميع المذاهب ووجهات النظر وفي بعض الحالات تجدهم يحاولون ان يحشدوا في المجموعة كل ما يمكن حشده فلا يلتقي النقد حول الموضوع نفسه ابداً فتفقد المجموعة قيمتها الحقيقية ، إذ ليست قيمتها في اختلاف المادة وانما في اختلاف اساليب تناول المادة نفسها . فالمجموعة الناجحة نجاحاً تاماً هي التي تتضافر فيها اقلام المتخصصين ، على نحو مخطط منظم ، ثم بأن ينشئوا خطوط تخصصهم على اساس من الطريقة لا الموضوع . وفي الوقت نفسه تشجع مثل هذه المجموعة المسهمين فيها على اقتسام العمل وتوزيعه لأن كل واحد يلتزم الانجاء النقدي الذي يسير فيه فيؤدي شيئاً واحداً دون ما عداه . حقاً انها قد تجعل النقد الحديث اشد تحيزاً ومحدودية وتخصصاً واقل اكتمالاً ولكنهم يكسبون في جانب العمق ويعوض احدهم ما لدى الآخر من نقص فيتوفر لدى المهمة النقدية فضائل المجال الواسع والاكتمال وهي فضائل لا يقوم بها واحد من النقاد الا تلبست به السطحية .

هل يمكن ان يتحقق هذا عملياً ؟ نعم في ناحيتين . اولاً : المجلة فانها قد تخصص بعض اعدادها للدراسة شخص واحد او موضوع واحد ، ولو

سلمنا بأن التنظيم والتخطيط شيان مثاليان فان نقص المجالات انها لا تستطيع ان تسيطر على هذا الامر سيطرة تامة لان اصحابها لا يستطيعون ان يضمنوا اكتاب كل ناقد ، فهم يرضون بما يحصلون عليه وهم لا يستطيعون ان يفرضوا حدوداً صارمة في الموضوع أو الطريقة على النقاد المحترفين الذين قد يخرجون عن تلك الحدود استطراداً ، وليس لديهم المال الذي يغرون به الناقد على التزام الحدود . ثم انهم لا يعرفون على وجه الدقة من من النقاد يحسن هذا خيراً من سواه ، وهم مقيّدون بالقدر الذي يتقبله قراؤهم من النقد وهم احياناً يملأون الفراغ ليخرجوا بمجموع كامل وإذن فالحاجة ملحة الى مجلة جديدة تسمى نفسها « الناقد » او « مآذبة » النقد تركز نفسها لدراسة جماعية حول رجل او كتاب او قصيدة في كل عدد وتحصل على نقاد مختصين وتدريب بعض النقاد وتفوز بايجاد نقاد مستقلين بوجهون اعمالهم لخدمة اغراضها ، وقراء يحبونها ، فتل هذه المجلة يحل بعض المشكلات ويبقي بعضها الآخر دون حل^(١) .

وثانياً : هناك الجامعات التي تملك المال والرجال لتحقيق مثل هذا الهدف وهي معتادة لشئون التخصص من كل نوع . اما هل تقبل الجامعات ان تشغل نفسها بنشاط كالنقد على شكل مجلة او سلسلة من الكتب او حتى بتنظيم دراسة الادب فيها على هذا النحو فذلك شيء آخر . ومن الدلالات المشجعة في هذا المجال نشر مطبعة برنستون لعدة سلاسل من البحوث في الادب والعلوم الانسانية منها : « غاية الفنان » و « غاية الناقد » و « لغة الشعر » وكل نشرة منها مجموعة طيبة تعاون على اخراجها اربعة او خمسة من الثقات المختصين . ومن المشجعات ايضاً ما

(١) غير مثل موجود واقربه الى النوع المثالي الذي نتطلبه هنا هو مجلة Scrutiny اذ فيها مجموعة من المواهب المتعاونة . غير ان مجالها محدود وهي تتم باصدار اعداد خاصة في المسائل التربوية والثقافية اكثر من اهتمامها بتخصيص اعداد للادباء والآثار الادبية .

قام به المعهد الانجليزي من اتفاق على محاولة في النقد التعاوني الجماعي، ففي خلال اسبوع من ايلول ١٩٤١ عقد فصل دراسي بجامعة كولومبية تحت اشراف نورمان هولز بيرسون الاستاذ في بيل وتحدث فيه اربعة من النقاد كل لمدة ساعة عن قصيدة واحدة في اربعة ايام متعاقبة وهم هوراس غرغوري وليونل ترلنج وكلينث بروكس وفردريك بوتل (ودعي ناقد خامس هو مورتن داون زابل فلم يستطع الحضور) وكانت القصيدة هي Ode on Intimations of Immortality لوردزورث وكان الحاضرون مائة او نحوها ولم اكن انا شاهد تلك المحاضرات ولكني اقدر ان الاخفاق كان نصيب هذه المحاولة لضيق في مجال الموضوع مستنتجاً ذلك مما كتبه عن هذه المحاضرات دونالد ستوفر في رسالة بعث بها الى مجلة كينيون ، شتاء ١٩٤٢ . ومن المشجعات ايضاً على نطاق اوسع وجود عدد من اساتذة الجامعات الاميركية (ومنهم الاستاذ ليونارد براون بجامعة سرقوسة وهو الذي تتلمذ عليه المؤلف) يدرسون طلبية الآداب في المراحل العليا على طريقة « المأدبة » فيعالج كل تلميذ موضوعه مدة طويلة من الزمن من زاوية مختلفة وعلى نهج مخالف ثم ينظم الاستاذ ما صنعه تلامذته ويجمعه . وليس يخطر لي مجال آخر سوى المجلات والجامعات لتحقيق هذه الفكرة . نعم هناك الراديو والاحاديث التي قد تدور فيه حول موضوع معين ولكن الجماهير تميل الى التبسيط فيخرج امثال هذه البرامج ضحلة تافهة .

ومن الآمال الكبرى التي تعلق على النقد التعاوني الجماعي انه سيعيد لمباشرة الآثار المعقدة التي لم يوفق الفرد الناقد في معالجتها وبرز امثلتها مويديك . وقد قال ماثيسون في مقدمته على كتاب « النهضة الاميركية » : « لم أر عن مويديك شيئاً مطبوعاً ذا حظ من النفاذ والاسهاب » ، وهذا اقل من الحقيقة بكثير اذ كان من حقه ان يقول انه ليس لدينا عن هذه القصة الا ما هو سطحي محدود . وبنسبة اقل يصدق هذا الحكم على كل

الآثار الادبية العظيمة ، فكل النقد من حولها متخلف .

وكل الاعمال الادبية العظيمة وكل الروائع في الاثر الادبي العظيم وكل الادب الحديث الجاد - كل هذه ذات مستويات متعددة ، ولذلك يجب ان يكون لدينا نقد متعدد المستويات ليستطيع معالجتها ، وهذا معناه ان الناقد الذي يتمرس بأي اثر منها مستعملاً أي معجم من الالفاظ لا بد من ان يعود لنا بمعنى يمكن نثره وبسطه بعون من ذلك المعجم ، وقد ازداد ادراك هذه الحقيقة في أيامنا هذه حتى سمّاها شارل بودوان « التوازي المتكرر » وسمّاها رتشاردز « التعريف المتكرر » او « التفسير المتكرر » وهي موضوع كل ما كتبه رتشاردز ، وسمّاها بيرك « العلبة المتكررة » ، وقال انها « مجموعة من الدوائر المتداخلة تبدأ من اخص الخصوص وتبلغ حتى المبادئ المطلقة في العلاقات » . ويعمل إريك فروم على هذا المبدأ نفسه وهو يفسر كافكا بمصطلح نفسي واجتماعي ودينبي مثلاً يحاول هاري سلوخور ان يقرأ مان وغيره بمصطلح نفسي واجتماعي وفلسفي ، وكذلك يحاول تروي الشيء نفسه وهو يقرأ بعض الادباء قراءات ميثولوجية ونفسية واجتماعية ، مثلاً يحاول ايضاً ان يستعيد « المستويات الاربعة » للمعنى ، وهي مما كان لدى اهل القرون الوسطى ، ومثله في ذلك ايضاً جاك لندسي في قراءاته الماركسية والنفسية والانثروبولوجية ، وغير هؤلاء كثيرون يباشرون الاثر الفني على مستويات متعددة ويقرأونه قراءات متكررة .

وسواء اُسِمَت هذا النوع من النقد مجعاً او مكثراً او متعدد المستويات فن الواضح انه لا يفتأ يزداد قيمة واهمية . وقد نسميه اذا شئنا « النقد الاستمراري » ونترك مجالاً لكل مستوى ممكن ان ينضوي تحته سواء أكان مستوى فردياً ذاتياً او اجتماعياً موضوعياً غير ذاتي (وهذان هما الطرفان المتباعدان لمتخلف المستويات) ، فاذا اضعفنا الى ذلك اللاوعي

الجماعي الذي يقول به يونج ربطنا بين طرفي هذا الاستمرار ربطاً دائرياً . فثلاً نتخذ رمز اليوت في « الياب » رمزاً للعمق البعيد والتركيب الشديد . ونقرأ هذه القصيدة على أي مستوى مستغلين أي معجم : ففي المستوى القريب يراها الفرويدي رمزاً للخصاء والعنة ، وعلى مستوى أعلى يراها النسيون بعد فرويد رمزاً للخوف من العقم الفني ، وفي المستوى العادي الحياة اليومية يراها من يكتبون التراجم مثل بروكس رمزاً لاليوت نفسه قبل أن يتحول للمذهب الكاثوليكي ، وعلى مستوى اجتماعي أعلى يراها ناقد مثل بارنغتون رمزاً لحياة الفنان الخاوية ، أو صورة من حيرة الطبقة العليا ؛ ويراها اليوت نفسه ممثلة للادينية الطاغية على هذا العصر ، أما في المستوى التاريخي الراسع فإن الماركسي يصر فيها انحطاط الرأسمالية ؛ ويراها الآخذ بمصطلحات يونج الرمز الشعائري الأعلى للولادة الجديدة . كذلك هي أيضاً حال رمز مينهير بيركوردن في « الجبل السحري » من تأليف مان فانه قد يرمز لاشياء كثيرة ابتداءً من الاب الاودي خلال الشخصية المنافسة القوية الى رب الزرع . ثم ان فكرة هتلر عن الوحدة الالمانية في « كفاحي » قد ترمز الى امور كثيرة أيضاً ادناها الام الاودية وآخرها احداث تاريخية مثل ابتلاع النمسة وتشيكوسلوفاكية وغير ذلك . ففي الرمز أو الاثر ذي العمق معان كثيرة بعدد ما يستطيع النقاد ان يجدوه من مستويات أو معجمات يعبرون بها .

ولهذا النقد المتعدد الجوانب والمستويات فائدة أخرى نوضحها على النحو التالي : ان النقد الايطالي قد اهتم جانب الملهة ذات يوم ، وان النقد الذي يتناول عصر اليزابث ، قد تغافل عن شيكسبير والدراما الاليزابيثية في وقت من الاوقات ، هذان مثلان اثنان فقط وهما قد يوحيان للنقاد اننا أيضاً نهمل بالمثل آثاراً ادبية واشكالا ادبية كاملة. وان

ما نهمله قد يكون اعظم قيمة مما نعالجه ؛ ويدرك الناقد فزع شديد لهذه الحقيقة ثم ينظر الى السينما والتمسة البوليسية والمذيع والكتاب المزلي وهي الميادين التي تصلح لهذا الشكل الفني الذي توهم اغفاله ، فيخفف فزعه ويتسهل جزعه الا ان لهذا الفزع مغزاه ، فان الذي يزعج طمأنينة الناقد هو اتساع مسؤوليته وضخامتها فهو وحده ، ولا عون له الا معرفته الحارس الوحيد للفن وابوابه السحرية . فماذا يفعل النقد التعاوني الجماعي ؟ انه لا ينشئ قراءات ومعاني متعددة فحسب ولكنه ايضا يكسب لما جميعاً جمهوراً محباً لتلقيها قادراً على محاكتها ، اي انه يكثر المعاني والقراءات وفي الوقت نفسه يجعلها محطاً للجدل والحوار وتتعاورها الافكار المتعددة ومن تعدد الافكار بل من كثرة الاخطاء ينبثق الصدق وهذا شيء قد ادركه العقلاء منذ عهد افلاطون وحوارياته . فتركيب هذه الطريقة النقدية ليس تكثيراً بسيطاً أو تعدداً في الجوانب او خلطاً فوضوياً وانما هو صراع دياكتيكي اصيل ومن هذا ينبثق الصواب وتبلغ الحقيقة . وقد نحصل على هذا التركيب لدى ناقد واحد او في جماعة من النقاد ولكن يجب ان نحصل عليه على نحو حال . اما « نحصل » هذه بصيغة الجمع فانها تعني العالم كله ، اذ حينما كانت الحقيقة ممكنة الظهور فنحن جميعاً نقاد بالضرورة .

- Winters, Yvor. *Primitivism and Decadence*. New York, 1937.
Maule's Curse. Norfolk (Conn.), 1938.
 «The Sixteenth Century Lyric in England,» in *Poetry: A Magazine of Verse*, February, March, April 1939.
The Anatomy of Nonsense. Norfolk (Conn.), 1943.
Edwin Arlington Robinson. Norfolk (Conn.), 1946.
- Witcutt, W.P. *Blake: A Psychological Study*. London, 1946.
- Yeats, W. B. *Essays*. London, 1924.
The Autobiography of William Butler Yeats. New York, 1938.
A Vision. New York, 1938.
- Zabel, Morton Dauwen (ed.). *Literary Opinion in America*. New York, 1937.
 «The Thinking of the Body: Yeats in the Autobiographies,» in the *Southern Review*, Winter 1941.
 «Graham Greene,» in the *Nation*, July 3, 1943.
 «Willa Cather,» in the *Nation*, June 14, 1947.
 Introduction to *The Portable Conrad*. New York, 1947.

- Tindall, William York. *Forces in Modern British Literature*. New York, 1947.
- Trilling, Lionel. *Matthew Arnold*. New York, 1939.
 «The Legacy of Sigmund Freud: Literary and Æsthetic,» in the *Kenyon Review*, Spring 1940.
E.M. Forster. Norfolk (Conn.), 1943.
 «A Note on Art and Neurosis,» in *Partisan Review*, Winter 1945.
- Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. New York, 1925.
 «Novelist and Politician,» in the *Atlantic Monthly*, October 1935.
- Troy, William. «The D.H. Lawrence Myth,» in *Partisan Review*, January 1938.
 «Thomas Mann: Myth and Reason,» in *Partisan Review*, June and July, 1938.
 «On Rereading Balzac,» in the *Kenyon Review*, Summer 1940.
 «Stendhal: In Quest of Henri Beyle,» in *Partisan Review*, January — February 1942.
 «Scott Fitzgerald: The Authority of Failure,» in *Accent*, Autumn 1945.
- Valery, Paul. *Variety*. New York, 1927.
Variety: Second Series. New York, 1938.
- Warren, Robert Penn. «A Poem of Pure Imagination,» in *The Rime of the Ancient Mariner*. New York, 1946.
- Wertham, Frederick. *Dark Legend*. New York, 1941.
 «An Unconscious Determinant in *Native Son*,» in the *Journal of Criminal Psychopathology*, July 1944.
- West, Alick. *Crisis and Criticism*. London, 1937.
- Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Cambridge, 1920.
- Whipple, T.K. *Spokesmen*. New York, 1928.
Study Out the Land. Berkeley, 1943.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York, 1931.
The Triple Thinkers. New York, 1938.
To the Finland Station. New York, 1940.
The Boys in the Back Room. San Francisco, 1941.
The Wound and the Bow. Boston, 1941.

- Scarfe, Francis. *Auden and After*. London, 1942.
- Schlauch, Margaret. *Chaucer's Constance and Accused Queens*. New York, 1927.
Romance in Iceland. Princeton, 1934.
 «The Language of James Joyce,» in *Science and Society*, Fall 1939.
The Gift of Tongues. New York, 1942.
- Schorer, Mark. *William Blake*. New York, 1946.
- Schücking, Levin L. *The Sociology of Literary Taste*. London, 1944.
- Simon, Henry W. *The Reading of Shakespeare in American Schools and Colleges*. New York, 1932.
- Slochow, Harry. *Three Ways of Modern Man*. New York, 1937.
Thomas Mann's Joseph Story. New York, 1938.
No Voice is Wholly Last... New York, 1945.
- Smirnov, A.A. *Shakespeare*. New York, 1936.
- Smith, Bernard. *Forces in American Criticism*. New York, 1939.
- Sonnenschein, E.A. *What is Rhythm?* Oxford, 1925.
- Spencer, Theodore. *Death and Elizabethan Tragedy*. Cambridge (Mass.), 1936.
Shakespeare and the Nature of Man. New York, 1942.
 (ed.). *A Garland for John Donne*. Cambridge (Mass.), 1931.
- Spender, Stephen. *The Destructive Element*. London, 1935.
Poetry since 1939. London, 1946.
- Spurgeon, Caroline. *Mysticism in English Literature*. Cambridge, 1913.
Keats' Shakespeare. Oxford, 1928.
Shakespeare's Imagery. Cambridge, 1935.
- Stauffer, Donald A. *The Nature of Poetry*. New York, 1946.
 (ed.). *The Intent of the Critic*. Princeton, 1941.
- Strachey, John. *The Coming Struggle for Power*. New York, 1933.
Literature and Dialectical Materialism. New York, 1934.
- Tate, Allen. *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York, 1936.
Reason in Madness. New York, 1941.
 (ed.). *The Language of Poetry*. Princeton, 1942.
- Thomson, George. *Æschylus and Athens*. London, 1941.
Marxism and Poetry. New York, 1946.

- Prescott, F.C. *Poetry and Dreams*. Boston, 1919.
The Poetic Mind. New York, 1922.
- Raglan, Lord. *Jocasta's Crime*. New York, n.d.
The Hero. New York, 1937.
Death and Rebirth. London, 1946.
- Rajan, B. (ed.). *T.S. Eliot: a Study of His Writings by Several Hands*.
 London, 1947.
- Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero*. New York, 1914.
Art and the Artist. New York, 1932.
- Ransom, John Crowe. *God without Thunder*. New York, 1930.
The World's Body. New York, 1938.
The New Criticism. Norfolk (Conn.), 1941.
- Read, Herbert. *Reason and Romanticism*. London, 1926.
Wordsworth. New York, 1931.
Collected Essays in Literary Criticism. London, 1938.
Poetry and Anarchism. New York, 1939.
A Coat of Many Colors. London, 1945.
- Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*. New York, 1924.
Science and Poetry. London, 1926.
Practical Criticism. New York, 1929.
Mencius on the Mind. New York, 1932.
Coleridge on Imagination. New York, 1935.
- Riding, Laura, and Robert Graves. *A Survey of Modernist Poetry*.
 London, 1927.
- Rosenfeld, Paul. *Port of New York*. New York, 1924.
Men Seen. New York, 1925.
- Rosenzweig, Saul. «The Ghost of Henry James», in *Partisan Review*,
 Fall 1944.
- Rourke, Constance. *Trumpets of Jubilee*. New York, 1927.
Troupers of the Gold Coast. New York, 1928.
American Humor. New York, 1931.
Charles Sheeler. New York, 1938.
The Roots of American Culture. New York, 1942.
- Rylands, George H. W. *Words and Poetry*. New York, 1928.
- Sachs, Wulf. *Psychoanalysis; Its Meaning and Practical Applications*.
 London, 1934.

- Murray, Gilbert. «Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy,» in *Themis*. Cambridge, 1912.
Euripides and His Age. New York, 1913.
The Rise of the Greek Epic. Third edition, revised. London, 1924.
The Classical Tradition in Poetry. Oxford, 1927.
Greek Studies. Oxford, 1946.
- Murry, John Middleton. *Fyodor Dostoevsky*. New York, 1916.
Aspects of Literature. New York, 1920.
The Problem of Style. Oxford, 1922.
Keats and Shakespeare. Oxford, 1925.
Shakespeare. New York, 1936.
- Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. Norfolk (Conn.), 1944.
- Ogden, C.K., and I.A. Richards. *The Meaning of Meaning*. New York, 1923.
- Ogden, C.K., I.A. Richards, and James Waad. *The Foundations of Aesthetics*. New York, 1925.
- Olson, Charles. *Call Me Ishmael*. New York, 1947.
- Orwell, George. *Inside the Whale*. London, 1940.
Dickens, Dali, & Others. New York, 1946.
«Politics and the English Language,» in *Modern British Writing*. New York, 1947.
- Parkes, Henry Bamford. *The Pragmatic Test*. San Francisco, 1941.
- Parrington, Vernon L. *Main Currents in American Thought*. New York, 1930.
- Phare, Elsie Elizabeth. *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Cambridge, 1933.
- Plekhanov, George V. *Art and Society*. New York, 1936.
«Historical Materialism and the Arts,» in *Dialectics*. 3 and 4, 1937.
- Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York, n.d.
A B C of Reading. London, 1934.
Make It New. New Haven, 1935.
Polite Essays. Norfolk (Conn.), n.d.
Culture. Norfolk (Conn.), 1938.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford, 1933.

- Time and Western Man*. New York, 1928.
The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator. London, 1931.
Men without Art. London, 1934.
- Lifschitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx*. New York, 1938
- Lindsay, Jack. *John Bunyan: Maker of Myths*. London, 1937.
The Anatomy of Spirit. London, 1937.
- Lovejoy, Arthur O. *The Revolt against Dualism*. New York, 1930.
The Great Chain of Being. Cambridge (Mass.), 1936.
- Lowes, John Livingston. *Convention and Revolt in Poetry*. Boston, 1919.
The Road to Xanadu. Boston, 1927.
Of Reading Books. Boston, 1929.
Geoffrey Chaucer. Boston, 1934.
Essays in Appreciation. Boston, 1936.
- Mac Neice, Louis. *Modern Poetry*. Oxford, 1938.
The Poetry of W. B. Yeats. Oxford, 1941.
- Macy, John. *The Spirit of American Literature*. New York, 1913.
The Critical Game. New York, 1922.
- Mann, Thomas. *Post Masters*. New York, 1933.
Essays of Three Decades. New York, 1947.
- Marx, Karl, and Frederick Engels. *Literature and Art*. New York, 1947.
- Matthiessen, F.O. Sarah Orne Jewett. Boston, 1929.
Translation: An Elizabethan Art. Cambridge (Mass.), 1931.
The Achievement of T.S. Eliot. New York, 1935.
American Renaissance. New York, 1941.
Henry James: The Major Phase. New York, 1944.
- Mehring, Franz. *The Lessing Legend*. New York, 1938.
- Mirsky, D.S. *A History of Russian Literature*. New York, 1927.
The Intelligentsia of Great Britain. New York, 1935.
- Morton, A.L. *Language of Men*. London, 1945.
- Muller, Herbert J. *Modern Fiction*. New York, 1937.
Science and Criticism. New Haven, 1943.
Thomas Wolfe. Norfolk (Conn.), 1947.
- Mumford, Lewis. *The Golden Day*. New York, 1926.
Herman Melville. New York, 1929.

- Stendhal*. New York, 1946.
- Kashkeen, J. «Ernest Hemingway,» in *International Literature*, No. 5, 1935.
- Kenyon Critics, The. *Gerard Manley Hopkins*. Norfolk (Conn.), 1945.
- Klingender, F. D. *Marxism and Modern Art*. New York, 1945.
- Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire*. Oxford, 1930.
The Imperial Theme. Oxford, 1931.
The Shakespearian Tempest. Oxford, 1932.
The Burning Oracle. Oxford, 1939.
The Starlit Dome. Oxford, 1941.
- Knights, L.C. *Drama and Society in the Age of Jonson*. London, 1937.
Explorations. London, 1946.
- Krutch, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe*. New York, 1926.
Samuel Johnson. New York, 1944.
- Kubie, Lawrence S. «The Literature of Horror,» in the *Saturday Review of Literature*, October 20 and November 24, 1934.
- Laforque, René. *The Defeat of Baudelaire*. London, 1932.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.), 1942.
- Lawrence, D.H. *Studies in Classic American Literature*. New York, 1924.
Phoenix. New York, 1936.
- Leavis, F.R. *New Bearings in English Poetry*. London, 1932.
For Continuity. Cambridge, 1933.
Revaluation. London, 1936.
(ed.). *Toward Standards of Criticism*. London, 1933.
(ed.). *Determinations*. London, 1934.
- Leavis, Q.D. *Fiction and the Reading Public*. London, 1939.
- Lehmann, John. *New Writing in England*. New York, 1939.
- Lenin, V. I. «Party Organization and Party Literature,» in *Dialectics* 5, 1938.
«Five Essays on Leo Tolstoy,» in *Dialectics* 6, 1938.
- Levin, Harry. *James Joyce*. Norfolk (Conn.), 1941.
«Toward Stendhal,» in *Pharos*, Winter 1945.
- Lewis, Wyndham. *The Lion and the Fox*. London, n.d.

- Gilbert Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York, 1931.
- Gorky, Maxim. *On Guard for the Soviet Union*. New York, 1933.
Culture and the People. New York, 1939.
Reminiscences. New York, 1946.
 and others. *Problems of Soviet Literature*. New York, n.d.
- Gourmont, Remy de. *Decadence*. New York, 1921.
- Granville-Parker, Harley, and G.B. Harrison. *A Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, 1934.
- Gregory, H. W. *Pilgrim of the Apocalypse*. New York, 1933.
The Shield of Achilles. New York, 1944.
- Grib, V. *Balzac*. New York, 1937.
- Harrison, Jane Ellen. *Themis*. Cambridge, 1912.
Ancient Art and Ritual. New York, 1913.
- Henderson, Philip. *Literature and a Changing Civilisation*. London, 1935.
The Novel Today. London, 1936.
- Hicks, Granville. *The Great Tradition*. New York, 1935.
John Reed. New York, 1936.
Figures of Transition. New York, 1939.
- Hoffman, Frederick T. *Freudianism and the Literary Mind*. Baton Rouge, 1945.
- Horton, Philip. *Hart Crane*. New York, 1937.
- Hotson, J. Leslie. *The Death of Christopher Marlowe*. London, 1925.
Shakespeare versus Shallow. London, 1931.
- Hulme, T.E. *Speculations*. London, 1924.
Notes on Language and Style. Seattle, 1929.
- Jackson, T.A. *Charles Dickens*. New York, 1938.
- James, Henry. *Notes on Novelists*. New York, 1914.
Notes and Reviews. Cambridge (Mass.), 1921.
The Art of the Novel. New York, 1934.
- Jarrell, Randall. «Changes of Attitude and Rhetoric in Auden's Poetry,»
 in the *Southern Review*, Autumn 1941.
- Jones, Ernest. *Essays in Applied Psychoanalysis*. London, 1923.
- Josephson, Matthew. *Portrait of the Artist as American*. New York, 1930.

- «Basic English and Wordsworth,» in the *Kenyon Review*, Autumn 1940.
 «Thy Darling in an Urn,» in the *Sewanee Review*, Autumn 1947.
- Farrell, James T. *A Note on Literary Criticism*. New York, 1936.
The League of Frightened Philistines. New York, 1945.
Literature and Morality. New York, 1947.
- Farrington, Benjamin. *Science and Politics in the Ancient World*. New York, 1940.
Greek Science. New York, 1944.
- Fergusson, Francis. «T. S. Eliot,» in *The American Caravan*. New York, 1927.
 «Eugene O'Neill,» in *Hound & Horn*, January 1930.
 «D. H. Lawrence's Sensibility,» in *Hound & Horn*, April-June 1933.
 «James' Idea of Dramatic Form,» in the *Kenyon Review*, Autumn 1943.
 «Action as Passion,» in the *Kenyon Review*, Spring 1947.
- Fernandez, Ramon. *Messages*. New York, 1927.
- Flores, Angel (ed.). *Henrik Ibsen*. New York, 1937.
Literature and Marxism. New York, 1938.
The Kafka Problem. New York, 1946.
- Fowlie, Wallace. *Clowns and Angels*. New York, 1943.
Rimbaud. New York, 1946.
Jacob's Night. New York, 1947.
- Fox, Ralph. *The Novel and the People*. New York, 1937.
Ralph Fox: A Writer in Arms. New York, 1937.
- Frank, Waldo. *Salvos*. New York, 1924.
In the American Jungle. New York, 1936.
- Freeman, Joseph, Joshua Kunitz, and Louis Lozowick. *Voices of October*. New York, 1930.
- Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci*. New York, 1910.
Delusion and Dream. New York, 1917.
 «Dostoevski and Parricide,» in *Partisan Review*, Fall 1945.
- Gide, André. *Dostoevsky*. New York, 1926.
Imaginary Interviews. New York, 1944.

- Campbell, Joseph, and Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. New York, 1944.
- Carpenter, Rhys. *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Los Angeles, 1946.
- Caudwell, Christopher. *Illusion and Reality*. London, 1937.
Studies in a Dying Culture. London, 1938.
The Crisis in Physics. London, 1939.
- Cornford, F.M. *From Religion to Philosophy*. London, 1912.
The Origin of Attic Comedy. London, 1917.
- Cowley, Marc Im. *Exile's Return*. New York, 1934.
 Introduction to *The Portable Hemingway*. New York, 1944.
 Introduction to *The Portable Faulkner*. New York, 1946.
- Daiches, David. *Literature and Society*. London, 1938.
The Novel and the Modern World. Chicago, 1939.
Poetry and the Modern World. Chicago, 1940.
Virginia Woolf. Norfolk (Conn.), 1942.
Robert Louis Stevenson. Norfolk (Conn.), 1947.
- Damon, S. Foster. *William Blake*. Boston, 1924.
- Davis, Robert Gorham. «Art and Anxiety,» in *Partisan Review*, Summer 1945.
- Day Lewis, C. *A Hope for Poetry*. Third edition, revised. Oxford, 1936.
 «Revolution in Writing,» in *A Time to Dance*. New York, 1936.
The Poetic Image. London, 1947.
 (ed.). *The Mind in Chains*. London, 1937.
- Dupee, F. W. (ed.). *The Question of Henry James*. New York, 1945.
- Elliot, T. S. *Selected Essays*. New York, 1932.
John Dryden. New York, 1932.
The Use of Poetry and the Use of Criticism. London, 1933.
After Strange Gods. London, 1934.
Essays Ancient and Modern. New York, 1936.
- Ellison, Ralph. «Richard Wright's Blues,» in the *Antioch Review*, Summer 1945.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.
Some Versions of Pastoral. London, 1935.
 and George Garrett. *Shakespeare Survey*. London, n.d.

- Bernard Shaw*. Norfolk (Conn.), 1947.
- Blackmur, R.P. *The Double Agent*. New York, 1935.
The Expense of Greatness. New York, 1940.
 «Humanism and Symbolic Imagination,» in the *Southern Review*, Autumn 1941.
 «Language as Gesture,» in *Accent*, Summer 1943.
 «Notes on Four Categories in Criticism,» in the *Sewanee Review*, Autumn 1946.
- Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford, 1934.
The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play. Oxford, 1941.
 «The Philosophic Novel,» in the *Wind and the Rain*, Autumn 1942.
- Bourne, Randolph. *Untimely Papers*. New York, 1919.
The History of a Literary Radical. New York, 1920.
- Bowra, C.M. *Greek Lyric Poetry*. Oxford, 1936.
The Heritage of Symbolism. London, 1943.
Sophoclean Tragedy. Oxford, 1944.
From Vergil to Milton. New York, 1946.
- Brooks, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, 1939.
The Well Wrought Urn. New York, 1947.
- Brooks, Van Wyck. *John Addington Symonds*. New York, 1914.
The World of H.G. Wells. New York, 1915.
The Ordeal of Mark Twain. New York, 1920.
The Pilgrimage of Henry James. New York, 1925.
Three Essays on America. New York, 1934.
- Buchanan, Scott. *Poetry and Mathematics*. New York, 1929.
- Burgum, Edwin Berry. *The Novel and the World's Dilemma*. New York, 1947.
- Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. New York, 1931.
Permanence and Change. New York, 1935.
Attitudes toward History. 2 vol. New York, 1937.
The Philosophy of Literary Form. Baton Rouge, 1941.
A Grammar of Motives. New York, 1945.
- Calverton, V.F. *The New Ground of Criticism*. Seattle, 1930.
The Liberation of American Literature. New York, 1932.

مراجع مختارة

للقاد الادبي منذ سنة ١٩١٢

- Abbott, Charles D. *Poets at Work*. New York, 1948.
- Aiken, Conrad. *Skepticisms*. New York, 1919.
- Allen, Walter. «A Note on Franz Kafka,» in *Focus One*. London, 1945.
«A Note on André Malraux,» in *Focus Two*. London, 1946.
«Graham Greene,» in *Writers of To-day*. London, 1946.
«Henry Green,» in *Little Reviews Anthology 1946*. London, 1946.
- Armstrong, Edward A. *Shakespeare's Imagination*. London, 1946.
- Arvin, Newton. *Hawthorne*. Boston, 1929.
Whitman. New York, 1938.
- Auden, W.H. «John Skelton,» in *The Great Tudors*. London, 1935.
«Psychology and Art To-day,» in *The Arts To-day*. London, 1935.
Introduction to *The Oxford Book of Light Verse*. Oxford, 1938.
«The Sea and the Mirror,» in *The Collected Poetry of W.H. Auden*. New York, 1945.
«The People v. The Late Mr. William Butler Yeats,» in *Partisan Reader*. New York, 1946.
- Baudouin, Charles. *Psychoanalysis and Aesthetics*. New York, 1924.
Contemporary Studies. New York, 1925.
- Bentley, Eric. *A Century of Hero-Worship*. New York, 1944.
The Playwright as Thinker. New York, 1946.

الفهارس العامة

فهرس الاعلام

فهرس الكتب

فهرس الصحف والمجلات

فهرس الاعلام

- أ -

- آئينا Athena : (١) ٢٧٩
آدم Adam : (١) ٢٣٥ ، ٢٥٧ (٢) ٨٩
آدمز ، بروكس Adams, Brooks : (٢) ٣٩ ، ٤٨
آدمز ، ج . دونالد Adams, J. Donald : (١) ٣٥ (٢) ١١١ ، ٢١٩
آدمز ، سام Adams, Samuel : (١) ١٦٧
آدمز ، هنري Adams, Henry : (١) ١٠١ ، ١٠٧ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ،
١٢٦ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠١ ، ٢٧٥
(٢) ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٥٢
آرثر Arthur : (١) ٢٣٣
آردن Arden : (٢) ٦٠
آرفن ، نيوتن Arvin, Newton : (١) ٢٠٩ (٢) ٢١٩
آرمسترونغ ، ادورد أ. أ. Armstrong, E. A. : (١) ٣٠٧ ، ٣٠٨ ،
٣١٠ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ (٢) ٢٠٢ ، ٢٤٦
آرمور ، جوزف Armour, Joseph : (١) ٢٨٨
آرنهائم ، رودلف Arnheim, Rudolf : (١) ٢٧٦ ، ٣٣١
آرنو دانيال Arnaut Daniel : (١) ٦١ ، ١٧٢
آرنولد ، توماس Arnold, Thomas : (٢) ١٩٦

آرنولد ، ثورمان Arnold, Thurman (۱) ۲۳۸ (۲) ۲۲۵
 آرنولد ، ماثیو Arnold, Matthew (۱) ۲۶ ، ۴۰ ، ۵۳ ، ۸۲ ،
 ۱۱۴ ، ۱۱۸ ، ۱۲۵ ، ۱۳۹ ، ۱۷۴ ، ۱۷۹ ، ۱۹۰ ، ۲۰۹ ،

۲۷۳ (۲) ۲۶ ، ۹۰ ، ۱۹۶ ، ۲۴۰

آش ، س. ا. Asch, S. E. (۱) ۲۷۸

آل تیودور Tudors (۱) ۱۲۳

آمیئل ، هنری فردریک Amiel, H. F. (۱) ۱۸۹

ابرهارت : رتشارد Eperhart, R. (۲) ۹۳ ، ۹۵ ، ۱۸۱

ابسن ، هنریک Ibsen, Henrik (۱) ۴۰ ، ۱۷۱ (۲) ۱۹۵ ،
 ۲۱۵

ابلندن ، ادمند Blunden, Edmund (۱) ۲۹۳

ابوت ، الان Abbot, Allan (۲) ۱۵۳

ابوت ، تشارلس د. Abbot, Charles D. (۱) ۲۷۶ ، ۳۳۰ ،
 ۳۳۱

ابولو Apollo (۱) ۵۵ ، ۶۸ ، ۲۱۶ هـ

ابولیوس Apuleius (۱) ۱۲۷ هـ

اخیل Achilles (۱) ۶۹ هـ

ادبون ، جون جیمس Audubon, J. J. (۱) ۲۴۱ ، ۲۴۳

آدلر ، الفرء Adler, Alfred (۱) ۶۸ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۱۵ ،

۲۴۸ ، ۲۴۹ هـ ، ۲۶۷ . (۲) ۱۴۴ ، ۲۲۳

آدلر ، مورتمر Adler, Mortimer (۲) ۱۲۸ ، ۱۵۳ ، ۱۸۰

ادوردز ، جوناثان Edwards, Jonathan (۱) ۱۹۱ ، ۱۹۴ ،
 ۲۰۱ ، ۲۲۹

ادیسون ، جوزف Addison, Joseph (۱) ۱۱۲ (۲) ۱۴۷ ، ۱۴۸

ارتزیباشف ، بوریس Artzybasheff, B. (۱) ۷۰

ارسطارخس Aristarchus (۱) ۲۴

ارسطوطاليس Aristotle : (١) ٩ - ١١ ، ٢٢ - ٢٥ ، ٣٠ ، ٣١ هـ
 ٥٥ ، ٥٦ هـ ، ٥٧ هـ ، ١١٦ ، ١٤٧ ، ١٥٩ هـ ، ١٦٠ هـ ، ٢٥٩ هـ
 ٢٦٠ ، ٣٢٥ ، ٣٢٨ (٢) ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ٢٠٦ هـ
 ٢٠٧ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٣ ، ٢٤٨ هـ

أريوستو Ariosto : (١) ٥٦ هـ ، ١١٦ هـ
 اسخيلوس Aeschylus : (١) ٨٣ ، ٢٣٤ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ (٢) ١٩٣
 اسكليبيوس Asclepius : (١) ٦٩ هـ
 اشبنجلر ، اسوالد Spengler, Oswald : (١) ٦٤ هـ ، ١٨٦ (٢)
 ١٨٧ ، ٢٣٧ هـ

اشنزlr ، آرثر Schnitzler, Arthur : (٢) ٢٣٧ هـ
 اغاممنون Agamemnon : (١) ٦٨ هـ
 اغوانا ، مارين Iguana, Marine : (١) ٧١ هـ
 افلاطون Plato : (١) ٢٢ ، ٢٣ ، ٥٤ ، ١٢٧ هـ ، ٢٥٩ هـ ، ٢٨٧ هـ
 ٣٢٥ (٢) ٢٢ ، ٢٣ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ١٢١ ، ١٤٦ ، ١٧٦ هـ
 ١٧٨ ، ٢٠٦ ، ٢٢٦ ، ٢٦٢ هـ

اكتون (البارون) Acton, J. E. D. : (٢) ٣٩ هـ
 اكرمان ، جوهان بيتر Eckermann, J. P. : (٢) ٢٠٨ هـ
 الاكوييني ، توما Aquinas, Thomas : (١) ٢٦٠ (٢) ٢٢٦ هـ
 ٢٢٧ هـ

السون ، رالف Ellison, Ralph : (٢) ٢١٩ هـ
 ألكوت ، برونصون Alcott, A. B. : (١) ١٠٨ ، ١٨٦ ، ١٨٩ هـ
 ١٩١ ، ٢٠٣ هـ

الكوت ، لويزاماي Alcott, Louisa May : (١) ٢٧٤ هـ
 ألن ، غرانت Allen, Grant : (٢) ١٥٠ هـ
 ألن ، ولتر Allen, Walter : (١) ٢٣٤ هـ
 اليزابث (عصر) Elizabeth : (١) ٦١ ، ١٢٣ ، ١٣٧ ، ١٤٣ هـ

١٤٥ ، ١٥٢ ، ١٦٠ ، ٢٩٦ ، ٣١٩ ، ٣٢٧ (٢) ، ٧٧ ، ٨٠ ،
٨١ ، ٨٢ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٨ ، ٢٦١

اليوت ، ت. س. Eliot, T. S. : (١) ١٧ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ،
٤٣ ، ٤٧ ، ٥٨ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨٣ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ٩٩ ،
١٠١ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٩ ، ١٣٢ — ١٤٠ ، ١٤٢ —
١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٢ — ١٧٥ ، ١٧٧ — ١٨٠ ، ١٨٢ — ١٨٥ ،
١٩٤ ، ٢٥٥ ، ٢٣٣ ، ٢٥٢ ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٣٣٣ (٢) ، ٩ ،
١٠ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ — ٢١ ، ٢٥ — ٢٨ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٤٠ ،
٤٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ،
١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٥ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٤ ، ٢١٩ ، ٢٤٣ ،
٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٦ ، ٢٦١

اليوت ، جورج Eliot, George : (١) ١٤٢
امبسون ، وليام Empson, William : (١) ٣٣ ، ٥٩ ، ١٣٣ ، ١٧٤ ،
٢٥٧ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٣١١ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣٢٦ (٢) ، ١٨ ،
٢٩ ، ٣٠ ، ٥١ ، ٥٤ — ٨٩ ، ٩١ — ١٠٦ ، ١١٠ — ١١٥ ،
١٦٨ — ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ،
٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥

امت ، دان Emmett, Dan : (١) ٢٢٦
امرسون ، رالف والدو Emerson, Ralph Waldo : (١) ١٨ ، ٨٢ ،
٨٣ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٤ ،
٢٠٣ ، ٢١٣ ، ٢١٤ (٢) ، ١٥٢ ، ١٩٧ ، ٢٣٣

انتوني ، كاترين Anthony, Katherine : (١) ٢٧٤
انجلز Engels, Friedrich : (١) ٥٥ (٢) ، ١٠٨ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩
اندرسون ، شروود Anderson, Sherwood : (١) ١١٧ ، ٢١١ ،
٢٦٩

أندرهيل ، إيفلين Underhill, Evelyn : (١) ٣٣٢

- اندروز (الاسقف) : Andrewes, Bishop (۱) : ۱۳۴
 انطوانیت ، ماری : Antoinette, Marie (۲) : ۷۱
 انطونیو : Antony (۱) : ۲۶۶ (۲) : ۱۹۳ ، ۲۳۴
 انکساغوراس : Anaxagoras (۱) : ۵۵
 انکسماندر : Anaximander (۱) : ۵۶
 اهرنفل ، فون : Ehrenfels, Christian von (۱) : ۲۷۷ ، ۲۷۸ هـ
 اوپنهایم ، جیمس : Oppenheim, James (۱) : ۲۴۹
 اودن ، و. هـ. : Auden, W. H. (۱) : ۶۸ هـ ، ۱۷۱ ، ۲۴۴ ، ۲۷۳ ،
 ۳۳۱ (۲) : ۹۵ ، ۱۰۳ ، ۱۱۲ ، ۲۱۸
 اورست : Orest (۱) : ۲۷۹ هـ
 اورفیوس : Orpheus (۱) : ۶۹ ، ۲۳۵
 اورول ، جورج : Orwell, George (۲) : ۱۵۷ ، ۱۵۸
 اوزیریس : Osiris (۱) : ۲۲۵
 اوستن ، جین : Austen, Jane (۱) : ۹۲ (۲) : ۱۸۸
 اوستن ، ماری : Austin, Mary (۱) : ۲۳۶ ، ۲۴۰
 اوگدن ، شارلس کای : Ogden, C. K. (۱) : ۳۰ (۲) : ۶۸ ، ۱۱۹
 — ۱۲۱ ، ۱۲۷ ، ۱۵۴ ، ۱۶۰ ، ۱۶۴ — ۱۶۷ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ،
 ۲۲۵
 اوغسٹین : Augustine (۱) : ۵۶ (۲) : ۲۲۶
 اوفیلیا : Ophelia (۲) : ۳۷ ، ۲۰۷
 اولستون ، اولیفر : Allston, Oliver (۱) : ۱۹۷ — ۱۹۹ ، ۲۱۳ —
 ۲۱۵
 اولسون ، شارلس : Olson, Charles (۱) : ۲۳۶
 اؤن ، ولفرد : Owen, Wilfred (۱) : ۱۷۱
 اونیل ، یوجین : O'Neill, Eugene (۲) : ۲۱۴
 ایاجو : Iago (۲) : ۱۹۳

- ایاس Ajax : (۱) ۸۶۹
 ایرفنج ، واشنگتن Irving, W. : (۲) ۱۵۲
 ایزاک ، ج . Isaacs, J. : (۱) ۳۱۹
 ایستمان ، ماکس Eastman, Max : (۱) ۳۲ ، ۴۱ ، ۴۲ ، ۴۸ ، ۶۰ ،
 ۶۶ (۲) ۱۱۰ ، ۱۱۱
 آیکن ، کونراڈ Aiken, Conrad : (۱) ۲۹ ، ۳۰ ، ۲۷۱ (۲) ۵۳ ،
 ۱۶۷ ، ۱۶۸
 اینشتین ، البرت Einstein, Albert : (۱) ۲۷۶

— ب —

- بابت ، ایرفنج Babbitt, Irving : (۱) ۲۶ ، ۴۱ ، ۱۲۰ ، ۱۲۵ ،
 ۱۲۶ ، ۱۲۹ ، ۱۴۶ ، ۱۵۲ ، ۳۲۵ (۲) ۴۲ ، ۴۸ ، ۴۸
 ۵۲ ، ۱۷۵ ، ۲۰۹ ، ۲۱۴
 باٹر ، ولتر Pater, Walter : (۱) ۱۳۵ (۲) ۸۶ ، ۱۸۴
 باتسون ، غریغوری Bateson, Gregory : (۱) ۲۳۴
 باجت ، رنشارد Paget, Richard : (۲) ۲۲۴ ، ۲۲۸
 بارتلت ، ف . ک . Bartlett, F. C. : (۱) ۳۱۰
 بارکس ، هنری بنفورد Parkes, Henry Bamford : (۱) ۱۰۷ (۲)
 ۲۱۹ ، ۲۳۹
 بارکمان ، فرنسیس Parkman, Francis : (۱) ۱۶۸ ، ۱۹۵
 بارنس ، جونا Barnes, Djuna : (۱) ۱۳۶
 بارنغتون ، فرنون لوئس Parrington, V. L. : (۱) ۱۲۶ ، ۱۶۷ ،
 ۱۶۸ ، ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، ۲۳۸ — ۲۴۰ (۲) ۸۸ ، ۲۴۵ ، ۲۶۱
 بارنوم ، ب . ت . Barnum, P. T. : (۱) ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۴ ،
 ۲۱۴ ، ۲۱۸

- باريس Paris : (١) ٦٩ هـ
 بازالجيت ، ليون Bazalgette, Leon : (١) ١٩٢
 باستير Pasteur : (٢) ٢٠١
 بافلوف Pavlov, I. P. : (١) ٢٧١ (٢) ٢٢٥
 باكونين Bakunin, Mikhail : (١) ٥٥
 بترارك Petrarch : (١) ٢٤ ، ٥٦ ، ١٢٣
 بتلر ، صموئيل Butler, Samuel : (١) ٨٣ (٢) ١٥ ، ٢٥
 بر ، هارون Burr, Aaron : (١) ١٦٩ ، ١٩٥
 برادبروك ، م. ك. Bradbrook, M. C. : (١) ١٧٩ هـ
 برادلي ، ف. هـ. Bradley, F. H. : (١) ١٤١
 برادلي ، أ. ك. Bradley, A. C. : (١) ٢٩٣ ، ٣١٩ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧
 ٣٢٨ ، ٣٢٩ (٢) ٤٥
 براز ، ماريو Praz, Mario : (١) ١٧١ ، ١٧٢ ، ٣٢٥
 براهول Bramhall, Archbishop : (١) ١٣٤
 براندس ، جورج Brandes, Georg : (١) ٢٦ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ،
 ٢٠٩ ، ٣٢٧ (٢) ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨
 براون ، أليك Brown, Alec : (١) ٢٨١
 براون ، جون Brown, John : (١) ١٦٨ ، ١٧٠
 براون ، جون ف. Brown, J. F. : (١) ٢٧٨
 براون ، ليونارد Brown, Leonard : (١) ١٢٩ هـ (٢) ٩٠ ، ٩١ ،
 ٢٥٩
 براون ، وليام Browne, William : (٢) ٨٤
 براوننج ، روبرت Browning, Robert : (١) ٩٦ ، ١٣٠ ، ٢٠٨ هـ ،
 ٢٨٧ (٢) ١٨٤
 برديجز ، روبرت Bridges, Robert : (١) ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ — ٩٩ ،
 ١١٠ (٢) ٦١ هـ

- برسفورد، ج. د. : Beresford, J. D. (۱) : ۱۱۷
 برسکوت، اُورفیل : Prescott, Orville (۱) : ۳۳
 برسکوت، ف. ک. : Prescott, F. C. (۱) : ۲۷۰ ، ۳۴ ، ۲۸ ، ۲۷۱

۲۷۱

- برسکوت، ولیم هـ. : Prescott, William H. (۱) : ۱۹۵ ، ۱۶۸
 پرسئوس : Perseus (۱) : ۶۹
 برگسون، هـنری : Bergson, Henri (۱) : ۲۸۷ ، ۲۴۷ ، ۱۷۳
 ۲۲۶ ، ۲۱۹ ، ۲۱۳ (۲) : ۳۳۳

- برنارد، کلود : Bernard, Claude (۱) : ۳۳
 پروپرتیوس : Propertius, Sextus (۲) : ۴۱ ، ۲۰ ، ۱۵
 بروتس : Brutus (۱) : ۲۶۶

- برود، ماکس : Brod, Max (۱) : ۲۰۹

- بروسپرو : Prospero (۱) : ۲۹۰

- بروست، مارسیل : Proust, Marcel (۱) : ۵۸ ، ۵۵ ، ۴۰ ، ۳۸
 ۲۰۱ ، ۱۹۹ ، ۱۹۸ ، ۱۳۶ ، ۸۳ ، ۶۵

- بروکرس : Procrustes (۱) : ۲۰۰ هـ

- بروکس، فان ویک : Brooks, Van Wyck (۱) : ۴۷ ، ۳۷ ، ۱۸
 ۴۸ ، ۷۱ ، ۱۰۳ ، ۱۰۶ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۷۴ ، ۱۸۵ ، ۲۰۳
 ۲۰۵ ، ۲۰۹-۲۱۶ ، ۲۲۶ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۷۴ (۲) : ۱۰۷
 ۲۴۵ ، ۲۵۶

- بروکس، کلینث : Brooks, Cleanth (۱) : ۱۲۰ ، ۱۱۳ ، ۶۲
 ۱۶۲ ، ۱۶۴ ، ۳۱۲ (۲) : ۳۳ ، ۶۷ ، ۷۱ ، ۸۰ ، ۹۷ ، ۹۹
 ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۱۲ — ۱۱۵ ، ۱۷۳ ، ۲۱۸
 ۲۴۷ ، ۲۵۰ ، ۲۵۹ ، ۲۶۱

- بروکوش، فریدریک : Prokosch, F. (۲) : ۵۳

- پرومیتئوس : Prometheus (۱) : ۲۲۵

- برونتي (الاحوات) : Brontës (١) : ٢٧٣
- برونتي ، شارلوت : Brontë, Charlotte (١) : ٢٧٤
- برونتيير ، فردناند : Brunetière, Ferdinand (١) : ٢٦ ، ٣١ ، ١٧٠ (٢) : ٨٦ ، ٨٧ ، ٢٠٨
- بريانت : Bryant, William Cullen (١) : ١٦٨ (٢) : ١٥٢
- بريستلي : Priestley (١) : ٣٢١
- بريفولت ، روبرت : Briffault, Robert (١) : ٢٨١
- بريك ، إ. ف. : Brücke, E. W. (٢) : ١٥٠
- بريل : Brill, Abraham Arden (١) : ٢٦٥
- بريو : Brioux (١) : ٢٣٩
- بست ، ر. ه. : Best, R. H. (٢) : ١٢١
- بسكال : Pascal, Blaise (١) : ١٣٧
- بكسيس : Pixis (٢) : ١٤٥
- بكل ، ه. ت. : Buckle, H. T. (١) : ٢٥
- بكلي ، جيروم هاملتون : Buckley, J. Hamilton (١) : ٢٤٨ هـ
- بكنجهام : Buckingham (١) : ٣٣٤
- بلاكمر ، ر. ب. : Blackmur, R. P. (١) : ١٧ ، ١٩ ، ٣٣ ، ٨٨٣
- ٨٨٤ ، ١٢٤ ، ١٥٤ ، ١٧٤ (٢) : ٩ — ٢٨ ، ٣٠ — ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٢ — ٥٢ ، ٦٤ ، ٨١ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٨٢ ، ٢١٤ ، ٢٤٠ ، ٢٤٤
- ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥
- بلازاك : Balzac, Honoré de (١) : ٨٢ ، ٨٣ ، ٥٧ (٢) : ٨٦ ، ١٠٥
- بلوتو : Pluto (٢) : ٢٣٣
- بليخانوف : Plekhanov (٢) : ٢٤٦
- بليك ، وليام : Blake, William (١) : ٥٨ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١١٦ ، ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٥٢ ، ١٦٥ (٢) : ٢٠١

- بليو، ج. د. : Pellew, J. D. C. (٢) : ١٣٩ ، ١٣٥
- بنتلي ، اريك : Bentley, Eric (٢) : ١٧٢ ، ١٧١ ، ٨٠
- بنثام ، جرمي : Bentham , Jeremy (٢) : ١٩٦ ، ١٧٦ ، ١٦٧ ، ١٦٠
- ٢٣٠ ، ٢٢٢ ، ٢١٣ ، ٢١١ ، ٢١٠ ، ٢٠٤ ، ٢٠١
- بندا جوليان : Benda , Julien (١) : ٢١٤ (٢) ١٥٢
- بندكت ، روث : Benedict, Ruth (١) : ٢٣٠
- بنكروفت ، جورج : Bancroft, George (١) : ١٩٥ ، ١٦٨
- بنيلوب : Penelope (١) : ٥٥
- بو ، إدجار ألان : Poe, Edgar Allan (١) : ٩٩ ، ٩٨ ، ٩٢ ، ٨٢ ، ٤٧
- ١٠٤-١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٦٨
- ١٥٢ (٢) ٢٧٤ ، ١٩٦ ، ١٦٩
- بوالو : Boileau-Despréaux, Nicolas (١) : ٨٢ ، ٢٦ ، ١٨
- بوب ، اسكندر : Pope, Alexander (١) : ١١٣ ، ١١٢ ، ٩٩ ، ٢٦
- ١٣٥ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ٢٠٧ ، ٣١٤ ، ٣٢٠ (٢) ٧٣ ، ٨٣-٨٥ ، ١٠٧ ، ١٩٥
- بوترال ، رونالد : Bottrall, Ronald (٢) : ١١٠
- بوتل ، فريدريك : Pottle, Frederick (٢) : ٢٥٩
- بوث ، ادوين : Booth, Edwin (١) : ٢١٩
- بوخانان ، سكوت : Buchanan, Scott (٢) : ٢٢٧ ، ١٢٨
- بودكين ، أ.م. : Bodkin, A. M. (١) : ٢٤٥
- بودكين ، مود : Bodkin, Maud (١) : ٢٤٩ ، ٢٤٧ - ٢٤٤ ، ١٧٤
- ٢٥٨ ، ٢٧٨-٢٨٢ ، ٢٨٤ ، ٣٢٣ ، ٣٣٣ (٢) ٢٦ ، ١٠٣
- ١٥٢ ، ١٨١ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٦
- بودلير : Baudelaire, Pierre Charles (١) : ١٤٢ ، ١٣٧ ، ٩٨ ، ٨٣
- ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٣٢٢ (٢) ٢٠
- بودوان ، شارل : Baudouin, Charles (١) : ٢٦٠ ، ١٥١ (٢) ٢٦٧ ، ٢٥٧

- بورا Bowra, C.M. (۲) ۱۶ ، ۱۷ .
 پورتر ، کاترین آن Porter, Katherine Anne (۱) ۸۵ .
 بورسو Boursault (۱) : ۸۳ .
 پورشیه Porché (۱) : ۲۶۸ .
 بورن ، راندولف Bourne, Randolph (۱) : ۱۹۷ ، ۲۰۹ ، ۲۱۵ .
 (۲) ۳۵ .
 بوژ Boas, Franz (۱) : ۱۳ ، ۱۴ .
 بوزول ، جیمس Boswell, James (۱) : ۱۱۲ .
 بوس ، جورج Boas, George (۱) : ۳۲۵ .
 بوست ، امیلی Post, Emily (۱) : ۸۵ .
 پوسین ، نیکولاس Poussin, Nicholas (۲) : ۸۴ .
 پوشکین Pushkin, Alexander Sergeyevich (۱) : ۳۹ ، ۴۲ ، ۱۲۳ .
 بوکاشیو Boccaccio, Giovanni (۱) : ۲۴ ، ۱۲۳ .
 پولتزر ، جورج Politzer, George (۱) : ۲۱۵ .
 بولتون ، ایزابیل Bolton, Isabel (۱) : ۸۵ .
 بولسلافسکی Boleslavsky, Richard (۲) : ۲۱۵ .
 بولیتیان « انجیلیو بولیتریانو » Politian (۱) : ۱۱۳ .
 پوند ، عزرا Pound, Ezra (۱) : ۱۹ ، ۵۸ ، ۶۰-۶۳ ، ۹۷ ، ۱۱۶ ،
 ۱۱۷ ، ۱۲۴ ، ۱۲۹ ، ۱۳۴-۱۳۶ ، ۱۳۹ ، ۱۴۶ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ،
 ۱۶۲ ، ۱۷۱-۱۷۴ ، ۱۸۱ ، ۲۸۶ ، ۲ ، ۹ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۱۸-
 ۲۰ ، ۲۴ ، ۳۳-۳۵ ، ۴۱ ، ۱۱۰ ، ۱۵۶ ، ۱۷۵ ، ۲۴۵ .
 بوید ، آرنست Boyd, Ernest (۱) : ۱۱۷ ، ۱۷۸ .
 بیاتریس Beatrice (۱) : ۲۵۲ .
 پیاجت ، ج Piaget, J. (۲) : ۲۲۴ .
 بیب ، ولیم Beebe, William (۱) : ۷۱ .

- پیتان Pétain : (۱) ۱۵۷
- بیتس ، رالف Bates, Ralph : (۱) ۷۵
- بیتهوفن Beethoven, Ludwig van : (۲) ۱۴۵
- بیجاسوس Pegasus : (۱) ۶۹
- بیر ، توماس Beer, Thomas : (۱) ۲۳۹ ، ۲۷۵
- بیر ، هنری Peyre, Henri : (۱) ۳۳ (۲) ۱۰۴ ، ۱۴۵ ، ۲۱۹
- بیربانک و بلاشتاین Burbank - Bleistein : (۲) ۱۲۳
- بیربوم ، ماکس Beerbohm, Max : (۲) ۷۰
- بیردسلی Beardsley : (۱) ۷۰ ، ۱۸۸
- بیرس ، شارلس ساندروز Peirce, C. S. : (۲) ۳۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۴ ، ۲۰۴ ، ۲۳۰
- بیرس ، زخاری Pearce, Zachary : (۲) ۸۰
- بیرسون ، نورمان هولمز Pearson, Norman Holmes : (۲) ۲۵۹
- بیرک ، ادمند Burke, Edmund : (۱) ۲۱ (۲) ۱۴۷ ، ۱۴۸
- بیرک ، کنت Burke, Kenneth : (۱) ۱۹ ، ۲۳ ، ۱۳ ، ۵۹ ، ۶۸ ، ۸۴ ، ۱۷۴ ، ۲۲۰ ، ۲۳۲ ، ۲۴۴ ، ۲۵۸ ، ۲۷۵ ، ۳۱۱ ، ۳۲۵ ، ۳۳۳
- (۲) ۲۹-۳۳ ، ۳۹ ، ۴۹ ، ۵۱ ، ۷۴ ، ۸۸ ، ۹۰ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۰-۱۷۲ ، ۱۸۳-۱۹۲ ، ۱۹۴-۲۱۷ ، ۲۱۹-۲۲۱ ، ۲۲۳-۲۴۴ ، ۲۴۶ ، ۲۴۸ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۵ ، ۲۶۰
- بیرنز ، روبرت Burns, Robert : (۲) ۹۷
- بیرون (Baron) Byron, George N.G. : (۱) ۶۳۰ ، ۸۲ ، ۹۹ ، ۱۱۳ ، ۱۷۱ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۶۵
- بیش ، جوزف ورن Beach, Joseph Warren : (۲) ۱۰۵ ، ۲۱۹
- بیشر ، لیان Beecher, Lyman : (۱) ۲۱۸

- بیشر ، هنري وارد : Beecher, Henry Ward (۱) : ۲۱۸
 بیشوب ، جون بیل : Bishop, John Peale (۱) : ۷۱ ، ۷۰ ، ۸۹
 بیکن ، فرانسیس : Bacon, Francis (۱) : ۲۱ ، ۳۳ ، ۵۷ ، ۲۰۶ ،
 ۲۹۸ ، ۲۹۹ (۲) : ۱۳۱
 بیل : Beyle, Marie Henri (۱) : ۸۲ ، ۸۳ ، ۱۷۱
 بیل ، فیلیپ جیمس : Bailey, Philip James (۲) : ۱۳۵
 بیمنت : Beaumont (۱) : ۱۱۱
 پین ، توم : Paine, Tom (۱) : ۱۶۷

— ت —

- تاسو : Tasso, Torquato (۱) : ۵۶ ، ۱۱۶
 تاونی : Tawney (۲) : ۱۰۸
 تلبت « ثیوبولد » : Theobald, Lewis (۱) : ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۷
 تراپو ، م . ر . : Trabue, M.R. (۲) : ۱۵۳
 تراهرن ، توماس : Traherne, Thomas (۱) : ۱۰۹
 تربرفیل ، جورج : Turberville, George (۱) : ۹۹ ، ۱۰۱
 ترلنج ، لیونل : Trilling, Lionel (۱) : ۴۰ ، ۶۸ ، ۱۳۹ ، ۱۸۰ ،
 ۲۰۹ ، ۲۷۳ (۲) : ۱۷۳ ، ۲۱۹ ، ۲۵۹
 ترولتس : Troeltsch (۲) : ۲۰۴
 تروی ، ولیم : Troy, William (۱) : ۱۲۷ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۴۰ ،
 ۲۷۴ ، ۳۱۱ (۲) : ۲۴۷ ، ۲۶۰
 تریزا « القديسة » : St. Teresa (۲) : ۶۳
 تشامان ، جورج : Chapman, George (۱) : ۳۰۵
 تشایلد ، فرنسیس جیمس : Child, Francis James (۱) : ۳۳۰
 تشایلد ، ولفرد رولاند : Childe, Wilfred Rowland (۲) : ۱۳۵
 (۱۹)

- تشرشل Churchill, Charles (١) : ١٠١
- تشسترتون Chesterton, Gilbert Keith (١) : ١٥٦ ، ١٦٨ ، ٢٠٩
- تشوانج تزو Chuang Tzu (٢) : ١٧٥
- تشخوف Chekhov, Anton (١) : ٨٢ ، ٣٠ (٢) : ٢١٥
- تشيز ، رتشارد Chase, Richard (١) : ٢٣٧
- تشيز ، ستوارت Chase, Stuart (٢) : ٢٢٥
- تشيمبرز ، إ. ك. Chambers, Sir E. K. (١) : ٣٠٦
- تشيمبرز ، ادمند Chambers, Edmund (١) : ٣١٩
- تكرمان ، فردريك جودارد Tuckerman, F. Goddard (١) : ١٠٩
- تلتسون ، جيوفري Tillotson, Geoffrey (٢) : ٨٠
- تليارد ، إ. م. و. Tillyard, E. M. W. (١) : ٣٠٧
- تندال Tyndall (١) : ١٤٢
- تندال ، وليم يورك Tindall, William York (١) : ١٧٩ ، ٢٨٢ (٢) : ١٠٣
- تنيسون Tennyson, Alfred, Baron (١) : ٦٢ ، ٩٦ ، ١٣٥ ، ١٦٦ ، ٢٠٨ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ (٢) : ٩٠
- تولستوي Tolstoy, Leo (١) : ١٨ ، ٨٢ ، ١١٤ ، ١٨٧ ، ١٩٨ ، ٢٣٧ ، ٢٧٥ (٢) : ٢٠٨ ، ٢٠٩
- توماس ، ديلان Thomas, Dylan (١) : ١٧١ ، ٢٨٢ (٢) : ٦٩ ، ١٠٣ ، ١٨٥
- تومسون ، جورج Thomson, George (١) : ٢٣٤ ، ٢٤٠
- توين ، مارك Twain, Mark (١) : ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٦٨ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٩ - ٢٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٤١ ، ٢١٤
- توينبي ، آرنولد Toynbee, Arnold J. (٢) : ٣٩
- توينبي ، فيليب Toynbee, Philip (١) : ٨٣

تیسٹ ، آلان Tate, Allen : (۱) ۳۲ ، ۹۸ ، ۱۳۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۴ ،
 ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۷۷ (۲) ۱۴ ، ۱۶ ، ۱۷ ، ۳۳ ، ۳۹ ، ۴۰ ،
 ۱۰۱ ، ۱۰۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۲۹ ، ۱۵۴ ، ۱۸۲ ، ۱۹۶ ، ۲۱۸ ،
 ۲۴۷

ٹیدیدس Tydeides : (۲) ۱۴۷
 ٹیلر ، پارکر Tyler, Parker : (۱) ۲۳۶
 ٹیلور ، ایچ . ب . Tylor, Sir E. B. : (۱) ۱۳ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱
 ٹیلور ، بیارد Taylor, Bayard : (۱) ۸۸
 تسین Taine, Hippolyte A. : (۱) ۲۶ ، ۲۷ ، ۶۴ ، ۱۶۸ ، ۱۹۵ ،
 ۱۹۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ (۲) ۲۲

—ث—

ٹورو Thoreau, Henry David : (۱) ۱۰۸ ، ۱۶۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۲ ،
 ۲۰۳ ، ۲۱۴ (۲) ۱۵۲ ، ۲۳۲ ، ۲۳۹
 توسیدید Thucydides : (۱) ۱۱۶ (۲) ۳۹
 ٹیسیوس Theseus : (۱) ۵۶
 ٹیوقریطس Theocritus : (۱) ۱۷۱ (۲) ۸۳ ، ۸۹

—ج—

جاکسون ، اندرو Jackson Andrew : (۱) ۲۲۳ ، ۲۳۸
 جاکسون ، ت . ا . Jackson, T.A. : (۱) ۵۱ (۲) ۱۰۸
 جاکسون ، جورج پلن Jackson, George Pullen : (۱) ۲۲۶
 جالتون ، فرنسیس Galton, Francis : (۱) ۲۳۳ ، ۲۵۶ ، ۲۶۵
 (۲) ۱۵۰

جرجسون ، جيو فري Grigson, Geoffrey : (١) ٦٨ هـ
(٢) ٦٧ ، ١٠٤

جرل ، راندل Jarrell, Randall : (١) ٧٢ ، ٢٣٦ (٢) ١٠٣ ، ٢١٨

جسج ، جورج Gissing, George : (١) ١٩٠ ، ٢٠٩

جفرز ، روبنصون Jeffers, Robinson : (١) ٩٩ ، ١٢٥ ، ١٢٦

جفرسون Jefferson : (١) ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٩٥ (٢) ٢٣٩

جلبرت ، ستيوارت Gilbert, Stuart : (١) ٤١ ، ٦٠ (٢) ٣٨

جوبير ، جوزف Joubert, Joseph : (٢) ٢٣٠ ، ٢٣١

جوزيفسون ، ماثيو Josephson, Mathew : (١) ٧١ ، ٢١٠ ، ٢١١

جولاس ، يوجين Jolas, Eugene : (١) ١٢٦ ، ٢٤٩

جولد ، جوزف Gould, Joseph : (١) ١١٧

جولدنفيزر ، الكسندر Goldenweiser, Alexander : (١) ٢٥٧ ، ٢٨١

جوليان (السيدة) Jouliau, Dame : (١) ٢٨٧

جونز ، ارنست Jones, Ernest : (١) ٢٥٠ ، ٢٥٧ ، ٢٦٢ ، ٢٦٦ ،

٢٦٧ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٣٢٦ (٢) ٧٦ ، ٧٧ ، ١٤٩

جونز ، هوارد ممفورد Jones, Howard Mumford : (٢) ٤٣

جونسون ، بن Jonson, Ben : (١) ٩٩ ، ١٣٣ ، ٢٤٠ ، ٣٠٥

(٢) ٨٢ ، ٢٣٣

جونسون ، صمويل Johnson, Samuel : (١) ٥٤ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٥ ،

٨٣ ، ٩١ ، ١٠١ ، ١١١-١١٣ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٧٤ ، ٢٠٦ ،

٢٠٩ ، ٢٩٠ ، ٣١٥ ، ٣١٧ ، ٣١٨ (٢) ٢٦ ، ٨٥ ، ١٤٨

جونسون ، غي Johnson, Guy : (١) ٢٢٦

جويس ، جيمس Joyce, James : (١) ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ هـ ،

٤٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٨٧ ، ٨٨ هـ ، ١١٧ ، ١٢٩ هـ ،

١٣٥ ، ١٣٦ هـ ، ١٧١ ، ١٨٥ ، ١٩٨ ، ٢٣٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ هـ ،

٢٤٩ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣

(٢) ٣٦ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٦ ، ٦٠ ، ١١١ ، ١٦٥ ، ١٨٦

جيد ، اندريه Gide, André (١) : ٤٨ ، ٥٣ ، ٦٧ ، ٨٣ ، ٢٣٧

(٢) ٣١ ، ٤١ ، ١٨٤ ، ١٨٥

جيزو Guizot, Francois Pierre (١) : ٢٥

جيمس الاول James 1 (١) : ١١١ هـ

جيمس ، هنري James, Henry (١) : ٣٩ ، ٤٧ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٧٧ ،

٨٣ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠٣ — ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١٥ ،

١١٧ ، ١١٨ ، ١٣٣ ، ١٣٥ — ١٣٧ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ،

١٨٥ — ١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٠ ،

٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٢ ، ٢٨٤ ، ٣١٢

(٢) ١٧ — ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠ ،

٥٢ ، ٨٠ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢١٩ ، ٢٢٧ ،

٢٢٨

جيمس ، وليم James, William (١) : ٣٢٥ (٢) ١٣١ ، ١٩٧ ، ٢٣٠

-ح-

الحكيم ، توفيق (١) ٢٠٨ هـ

-د-

دارون Darwin, Charles (١) : ١٥

(٢) ٧٧ ، ٨٦ ، ١٨٦ ، ٢١٠ ، ٢٣٠

داريوش ، اليزابث Daryush Elizabeth (١) : ٩٠ ، ٩٤ ، ٩٥ هـ ، ٩٨ ،

١١٦ ، ١٢٩

دافنشي ، ليوناردو Da Vinci, Leonardo (١) : ٢٦٣

- دامون ، س . فوستر Damon, S. Foster : (١) ٢٢٦
- دانا ، ريتشارد هنري (الأصغر) Dana, Richard Henry : (١) ١٩٦ هـ
- داتي Dante Alighieri : (١) ٢٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦١ ، ١٢٣ ، ١٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٧٢ ، ١٨٣ ، ٢٣٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢
- (٢) ١٧ ، ٢٠ ، ٣٤ ، ١٧٠ ، ٢١٤
- دانييل ، صمويل Daniel, Samuel : (١) ٩٩
- دايس ، الكسندر Dyce, Rev. Alexander : (١) ٣٣٠
- داي لويس ، سسل Day Lewis, Cecil : (١) ٨٣ ، ١٧١ ، ١٨٢ ، ٢٤٤
- دركهيم ، إميل Durkheim, Emile : (١) ٢٨١
- دريتون Drayton, Michael : (١) ٩٩ ، ٢٩٠
- دريدن ، جون Dryden, John : (١) ٥٧ ، ٨٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١٦ ، ١٣٥ ، ١٣٩ ، ١٤٥ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٧٧
- (٢) ٢٩٣ ، ٣١٦ ، ٢٦ ، ٧٧ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ١٠٧ ، ١٣٠
- دريزر ، ثيودور Dreiser, Theodore : (١) ٢١١
- دزديمونة Dedemona : (٢) ٢٠٧
- دستويفسكي Dostoyevsky, Fyodor : (١) ٥٠ ، ٦٧ ، ١٢٣ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤
- (٢) ١٩ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣
- دكر ، توماس Dekker, Thomas : (١) ٣٠٣
- دلبرغ ، إدورد Dahlberg, Edward : (١) ٢٧٥
- دون ، جون Donne, John : (١) ٥٨ ، ٩٩ ، ١٣٤ ، ١٦٣ - ١٦٧ ، ١٨٢ ، ١٣٩ ، ١٣٧ ، ١٣٥ ، ١٣٠ ، ١٠٤ هـ ، ٨٦ (٢)
- دنس ، جون Dennis, John : (١) ١١١ - ١١٥ ، ١٢٩
- الدواخلي ، عبد الحميد : (١) ٥٧ هـ
- دوبي ، ف . و . Dupee, F. W. : (١) ٢٠٠ هـ
- دودجسون ، شارلس Dodgson, Charles : (٢) ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ،

(واظر : کارول ، لويس)

دودن ، إدورد Dowden, Edward : (۱) ۳۱۹

دوس پاسوس ، جون Dos Passos, John : (۱) ۴۵

دوسن ، ارنست Dowson, Ernest : (۱) ۱۴۲

دوگلاس ، لويد Douglas, Lloyd : (۱) ۸۴

دوگلاس ، ماجور Douglas, Major : (۱) ۱۵۶

ديانيرا Deianeira : (۱) ۶۸ هـ

دي جيران ، موريس de Guérin, Maurice : (۱) ۱۸۹ ، ۱۹۰

ديدون Dido : (۱) ۲۵۲

دي سانکتس De Sanctis, Francesco : (۱) ۶۴ ، ۱۹۵

دي ستايل (مدام) de Staël (Madame) : (۱) ۲۵

ديشز ، دافيد Daiches, David : (۲) ۱۲۲ ، ۱۷۱ ، ۲۱۹

دي غورمونت ، ريميه de Gourmont, Remy : (۱) ۱۵۱

(۲) ۱۸۴ ، ۱۵۱

ديفدسون ، دونالد Davidson, Donald : (۱) ۱۵۶ ، ۱۶۲

ديفز ، روبرت جورهام Davis, Robert Gorham : (۱) ۶۸ هـ ، ۲۸۴

ديفو ، دانيال Defoe, Daniel : (۱) ۱۹۰

دي فوتو ، برنارد De Voto, Bernard : (۱) ۱۸ ، ۲۰۲ ، ۲۴۲

(۲) ۴۳

دي فوغي de Voghe : (۱) ۴۲

دي فيجا ، لوب de Vega, Lope : (۱) ۱۲۳

دي فيني ، ألفرد de Vigny, Alfred : (۱) ۵۷ هـ (۲) ۱۳۹

ديکارت ، رينيه Descartes, René : (۱) ۳۳ ، ۲۶۰ ، ۲۸۷

ديکنز ، شارلس Dickens, Charles : (۱) ۴۹ ، ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۴ ، ۱۹۰ ،

- ديكنسون ، ايلي Dickinson, Emily : (۱) ۱۰۴ - ۱۰۶ ، ۱۰۹ ،
 ۱۲۱ ، ۱۳۷ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ (۲) ۱۱
 دي کونسي ، توماس De Quincey, Thomas : (۱) ۲۰۶
 (۲) ۱۴۹ ، ۱۵۰
 دي لامير ، ولتر De la Mare, Walter : (۲) ۱۲۴
 ديمتريوس Demetrius : (۲) ۵۵
 ديهمل ، رتشارد Dehmel, Richard : (۲) ۲۱۶
 ديوي ، جون Dewey, John : (۱) ۱۶ : ۳۰
 (۲) ۵۸ ، ۱۰۵ ، ۱۶۳ ، ۲۱۳ ، ۲۱۹

- ر -

- راجلان، قنزوي سومرست (لورد) Raglan, Fitzroy Somerset, Baron :
 (۱) ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۴۰ ، ۲۶۶ (۲) ۲۲۹
 رادك ، كارل Radek, Karl : (۲) ۶۹
 راسين Racine : (۱) ۸۲ ، ۸۳
 رامبو Rimbaud, J. Nicholas : (۱) ۱۷۱ ، ۱۹۸ ، ۲۰۹
 رانشوم ، جون كرو Ransom, John Crowe : (۱) ۱۱ ، ۲۰ ، ۲۳ ،
 ۳۲ ، ۱۰۱ ، ۱۲۳ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۵۴ ، ۱۶۱ -
 ۱۶۴ ، ۱۶۶ ، ۱۶۹ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۸
 (۲) ۳۳ ، ۳۲ ، ۵۴ ، ۵۷ ، ۶۲ ، ۹۱ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ،
 ۱۰۶ ، ۱۵۴ ، ۱۵۹ ، ۱۷۳ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۸ ، ۲۲۹ ،
 ۲۴۲ ، ۲۴۷
 رانك ، اتو Rank, Otto : (۱) ۳۰ ، ۲۳۳ ، ۲۴۹ ، ۲۶۵ - ۲۶۷
 (۲) ۲۲۳
 راو ، فيليب Rahv, Philip : (۱) ۳۱۴ (۲) ۲۱۸

- رايت ، رتشارد Wright, Richard : (١) ٢٨٢ (٢) ١٩٥
 رايدنغ ، لورا Riding, Laura : (٢) ١٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦
 رابلاندز ، جورج . و . Rylands, George H. W. : (١) ٢٩٣ ، ٣٣٠
 (٢) ١٦٩ ، ١٧٠
 رايلي ، جيمس وتكوم Riley, James Whitcomb : (١) ١٩٦
 رايمر ، توماس Rymier, Thomas : (١) ١١١ - ١١٣ ، ١١٥ ، ١٢٩ ،
 ١٤٢
 ربله Rabelais : (١) ٨٢
 رتشارد الثاني Richard II : (١) ٣٠٤ ، ٣٣٤
 رتشاردز ، ايفور آرمسترونغ Richards, Ivor Armstrong : (١) ١٧ ،
 ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ١٢١ ، ١٤٩ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،
 ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٦٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٨ ، ٣٣٣ ، ٣٣١ ،
 (٢) ٢٩ - ٣١ ، ٣٨ ، ٥١ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٩١ - ٩٥ ، ٩٨ ،
 ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٦ - ١١٨ ،
 ١١٩ ، ١٢٠ - ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠ -
 ١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٦ - ١٦١ ، ١٦٣ - ١٨٢ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ،
 ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ،
 ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٥ ، ٢٦٠
 رتشاردسون ، دوروثي Richardson, Dorothy : (١) ١١٧
 رتشاردسون ، سموييل Richardson, Samuel : (١) ٢٠٦
 ردمان ، سلدن Rodman, Selden : (٢) ٢١٤
 رسكن Ruskin : (٢) ٢٠٧
 رفرز Rivers, W. H. R. : (١) ٢٧٢ ، ٣١٠ (٢) ٢٢٣
 رو ، سنت بول - Roux, Saint - Pol : (٢) ٣٨
 روبرت ، ريس Robert, W. Rhys : (٢) ١٤٧
 روبرتس ، اليزابث مادوكس Roberts, Elizabeth Madox : (١) ٩٨

- روبنسون ، ادوين.ارلنجتون Robinson, Edwin Arlington : (۱) ۴۷ ،
۷۲ ، ۸۷ ، ۹۵ ، ۹۶ ، ۱۰۲ ، ۱۱۰ ، ۱۱۹ ، ۱۲۴ ، ۱۷۱ ،
روبنسون ، هنري مورتون Robinson, Henry Morton : (۱) ۶۰ ،
۲۳۶
روجيه Roget : (۲) ۱۲۹
رورك ، كونستانس Rourke, Constance : (۱) ۱۹ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ،
۲۲۰ - ۲۲۲ ، ۲۲۶ - ۲۳۰ ، ۲۳۲ ، ۲۳۷ - ۲۴۰ ، ۲۴۲ ،
(۲) ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۵۶
روزنتسفايخ ، شاؤول Rosenzweig, Saul : (۱) ۶۸ ، ۲۷۰ ، ۲۸۴
روزنفيلد ، بول Rosenfeld, Paul : (۱) ۷۱ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱
روزيتي Rossetti : (۱) ۶۱
روستان Rostand : (۱) ۱۳۸
روسو Rousseau, Jean - Jacques : (۱) ۵۲ ، ۱۲۶
روسيلو (الخیر) Rousselot, Abbè : (۲) ۱۵۶
روشستر Rochester, John Wilmot, Earl of : (۱) ۲۰۶
روكفلر Rockefeller, John D. : (۱) ۱۸۹
روكفلر ، جون ديفدسن (الابن) Rockefeller, John D., Jr. : (۱)
۲۰۴ ، ۲۰۵
روكويل ، نورمان Rockwell, Norman : (۱) ۲۲۹
روكيزر ، موريل Rukeyser, Muriel : (۲) ۲۱۸
رومبولس Romulus : (۱) ۲۳۳
رونسار Ronsard : (۱) ۸۲
روهايم ، جيزا Roheim, Geza : (۱) ۲۵۷
رويم Rõhm : (۱) ۳۳۴
ريبو Ribot, Théodule Armand : (۱) ۲۶۷
ريد ، هربرت Read, Herbert : (۱) ۲۵ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸ ، ۱۶۱ ،

۲۷۳ ، ۲۷۲ ، ۲۰۸ ، ۱۷۳

۲۴۶ ، ۱۷۶ ، ۱۷۰ ، ۱۲۵ ، ۱۰۳ ، ۲۶ (۲)

ریز ، لیزیت ودورث Reese, Lizette Woodward (۱) : ۱۱۶ ، ۱۱۵

ریز ، ه. ا. Reese, H. E. (۱) : ۲۷۶ هـ

ریل ، آلویس Riegl, Alois (۲) : ۸۵

ریلکه Rilke, Rainer Maria (۱) : ۴۸ (۲) : ۲۱۷

رینان ، جوزف ارنست Renan, Joseph Ernest (۱) : ۲۵

رینوار Renoir, F. A. (۱) : ۳۳

-ز-

زابل ، مورتن دوین Zabel, Morton (۲) : ۲۱۹ ، ۲۵۹

زایسنگ ، ادولف Zeising, Adolf (۲) : ۱۵۰

زینسر ، هانس Zinsser, Hans (۱) : ۱۸۶

زوننشاین ، ا. ا. Sonnenschein, E. A. (۲) : ۱۵۶

-س-

سافو Sappho (۱) : ۱۱۷

سانتیاا ، جورج Santayana, George (۱) : ۷۸ ، ۱۴۶

۲۲۶ ، ۱۹۴ ، ۲۸ (۲)

ساندبرگ ، کارل Sandburg, Carl (۱) : ۱۸۵ (۲) : ۵۳ ، ۳۳

سانفورڈ ، جون Sanford, John (۱) : ۱۶۹

سبارو ، جون Sparrow, John (۲) : ۱۱۱

سپندر ، ستیفن Spender, Stephen (۱) : ۸۳ ، ۱۷۱ (۲) : ۱۷۱

- سپنسر ، ادمند Spenser, Edmund : (۱) ۱۱۶ ، ۱۲۰ ، ۱۷۰
 (۲) ۸۳ ، ۸۴
- سپنسر ، ثیودور Spencer, Theodore : (۱) ۱۲۷ ، ۳۱۱ ، ۳۲۵
 (۲) ۳۶
- سپنسر ، هربرت Spencer, Herbert : (۲) ۱۵۰
- سیرجن ، کارولین Spurgeon, Caroline F. E. : (۱) ۱۷۴ ، ۲۶۱ ،
 ۲۸۶ - ۲۹۱ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۶ ، ۲۹۸ ، ۳۱۴ - ۳۱۵ ،
 ۳۲۰ ، ۳۲۶ ، ۳۲۸ ، ۳۳۰ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵
- (۲) ۲۶ ، ۳۸ ، ۶۰ ، ۶۶ ، ۹۸ ، ۱۷۰ ، ۲۰۲ ، ۲۴۶ ، ۲۴۸ ،
 ۲۵۰ ، ۲۵۱
- ستار ، مارك Starr, Mark : (۱) ۴۲
- ستالین ، جوزیف Stalin, Joseph : (۱) ۶۶ ، ۶۷ ، ۷۴ (۲) ۲۱۹
- ستاو ، هاريت بيشر Stowe, Harriet Beecher : (۱) ۲۱۸
- ستراشي ، ليتون Strachey, Lytton : (۱) ۱۴۲ ، ۲۰۸
- ستسمبروتس Stesimbrotus : (۱) ۵۶
- ستل ، كولن Still, Colin : (۱) ۲۳۴
- ستندال Stendhal : (۱) ۵۷ ، ۱۲۳ ، ۲۳۵ ، ۲۷۴
- ستوفر ، دونالد A. Stauffer, Donald : (۱) ۳۳۱ (۲) ۲۵۹
- ستول ، ا. ا. Stoll, E. E. : (۱) ۲۵۴ ، ۳۲۶
- ستيفنز ، جورج Steevens, George : (۱) ۲۹۰ ، ۳۱۵
- ستيفنز ، ولاس Stevens, Wallace : (۱) ۴۵ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۱ ،
 ۱۲۰ ، ۱۲۴ ، ۱۳۰ (۲) ۹ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۰ ،
 ۲۴ ، ۳۰ ، ۳۶ ، ۴۱ ، ۴۷ ، ۵۳ ، ۹۶
- سدني ، فيليب Sidney, Sir Philip : (۱) ۱۱۴ ، ۱۲۰
 (۲) ۶۲ ، ۶۷ ، ۸۴ ، ۱۸۵
- سرفانتس Cervantes, Saavedra Miguel de : (۱) ۱۲۳ ، ۱۳۷ ، ۲۰۰

- سقراط Socrates : (۲) ۲۰۶ ، ۲۲۷
- سکارف ، فرنسیس Scarfe, Francis : (۱) ۸۳ ، ۱۷۱ (۲) ۲۱۸
- سکلتون ، جون Skelton, John : (۲) ۱۳۷ ، ۳۳۰
- سکوت ، سیر ولتر Scott, Sir Walter : (۱) ۸۲ ، ۲۰۶ (۲) ۱۲
- سکیت ، ولتر ویلیام Skeat, Walter William : (۱) ۳۲۲
- سلازار Salazar : (۱) ۱۵۷
- سلوخور ، هاری Slochower, Harry : (۲) ۸۸ ، ۲۱۴ ، ۲۱۶ ، ۲۵۱ ، ۲۶۰
- سمت ، برنارد Smith, Bernard : (۱) ۱۲۶
- سمت ، ج . آلان Smith, J. Allen : (۱) ۱۶۸
- سمت ، ج . الیوت Smith, G. Eliot : (۱) ۲۸۱
- سمطس (الجنرال) Smuts, Jan Christian : (۱) ۳۳۳
- سنت بیف Sainte-Beuve, C. Augustine : (۱) ۲۶ ، ۲۷ ، ۳۱ ، ۶۵ ، ۸۳ ، ۱۳۶ ، ۱۹۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۱۳
- سنیکا Seneca : (۱) ۶۱ ، ۱۳۷ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ (۲) ۳۴
- سوالو ، آلان Swallow, Alan : (۱) ۹۷ ، ۱۰۱ ، ۱۲۵
- سورل Sorel : (۱) ۱۷۳
- سوفورین Suvorin : (۱) ۳۰
- سوفوکلیس Sophocles : (۱) ۴۱ ، ۴۹ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۷۲ ، ۸۲ ، ۱۵۹
- ۲۳۶ ، ۲۱۵ (۲)
- سویفت ، جوناثان Swift, Jonathan : (۱) ۵۳ ، ۱۶۵ ، ۲۰۰
- (۲) ۸۲ ، ۸۳ ، ۱۸۸
- سویبنر Swinburne, A. Charles : (۱) ۸۲ ، ۱۲۰ ، ۱۳۵ ، ۱۵۲ ، ۲۱۳
- سویی ، جون Sweeney, John L. : (۲) ۲۱۹
- سیتول ، ایدث Sitwell, Edith : (۲) ۹۶

- سیتون ، آنیا Anya : Seaton, Anya (۱) ۸۴
 سیجفرد Siegfried : (۱) ۲۳۳
 السید Cid, The : (۲) ۳۴
 سیفر ، ادوین Edwin : Seaver, Edwin (۲) ۱۸۸
 سیلون Silone : (۱) ۸۵
 سیلین ، لوپیس فردیناند Céline, Louis Ferdinand : (۲) ۶۹ ، ۷۳
 سیموندز ، جون ادنگتون Symonds, John Addington : (۱) ۸۲ ،
 ۱۹۰ ، ۱۹۳ ، ۲۱۳
 سیمونز ، آرثر Symons, Arthur : (۱) ۲۵ ، ۱۴۲
 سینانکور Sénancour, Étienne Pivert de : (۱) ۱۸۹ ، ۱۹۰
 سینتسبری ، جورج Saintsbury, George : (۱) ۱۹ ، ۵۵ ، ۱۴۶

- ش -

- شابمان ، جون جي Chapman, George : (۱) ۵۳
 شاپیرو ، کارل Shapiro, Karl : (۱) ۳۳۱
 شاتوک ، شارل Shattuck, Charles : (۱) ۶۰
 شتاین ، جرتروید Stein, Gertrude : (۲) ۹۶
 شتاينبک ، جون Steinbeck, John : (۱) ۴۳ ، (۲) ۱۹۳ ، ۲۱۶
 شتکل ، و . . Stekel, W. : (۱) ۲۴۶ ، ۲۴۹ (۲) ۲۲۳
 شرنغتون Sherrington, C. S. : (۲) ۲۲۴
 شفارسر ، دلمور Schwartz, Delmore : (۱) ۴۳ ، ۴۷ ، ۴۸ ، ۵۴ ،
 ۶۹ ، ۱۵۵ (۲) ۳۵ ، ۲۱۸
 شکلف ، لفن ل . . Schücking, Levin L. : (۲) ۱۵۳ ، ۱۵۴
 شلی Shelley, Percy Bysshe : (۱) ۹۳ ، ۹۴ ، ۱۴۰ ، ۱۴۲ ، ۱۶۷ ،
 ۲۰۸ ، ۲۵۸ ، ۲۷۱ ، ۲۷۳ (۲) ۹۰ ، ۱۸۵ ، ۱۹۵

- شلنج ، فردريك ولهم (۱) : Schelling, F. W. von ۳۲۵
- شلوش ، مارغريت Schlauch, Margaret (۲) : ۱۰۴ ، ۲۲۴ ، ۲۴۶
- شليجل ، اوغست ولهم (۱) : Schlegel, A. W. von ۲۳۰
- شمسون Samson (۱) : ۲۰۴
- شو ، برنارد Shaw, George Bernard (۱) : ۳۹ ، ۴۰ ، ۶۵ ، ۱۴۲ ، ۱۶۸ ، ۱۷۱ (۲) ۲۰۸
- شوبنهاور ، آرثر Schopenhauer, Arthur (۱) : ۶۷ ، ۲۰۷
- شورر ، مارك Schorer, Mark (۱) : ۲۰۸ (۲) ۱۷۴
- شوسر ، جيوڤري Chaucer, Geoffrey (۱) : ۵۷ ، ۱۱۱ ، ۱۳۷ ، ۱۷۰ ، ۲۸۶ ، ۲۸۸ ، ۳۲۲ (۲) ۳۶
- شيكسبير ، وليم Shakespeare, William (۱) : ۲۰ ، ۵۹ ، ۷۹ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۹۳ ، ۹۹ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۷ ، ۱۲۵ ، ۱۳۹ ، ۱۴۲ ، ۱۴۵ ، ۱۴۹ ، ۱۵۲ ، ۱۵۹ ، ۱۶۱ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۶ ، ۱۷۶ ، ۲۰۹ ، ۲۳۴ ، ۲۶۶ ، ۲۷۶ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۸ — ۲۸۶ ، ۲۹۰ — ۳۱۱ ، ۳۱۴ — ۳۱۹ ، ۳۲۸ — ۳۳۲ ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ (۲) ۱۲ ، ۲۰ ، ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۷ ، ۵۸ — ۶۱ ، ۶۳ ، ۶۴ ، ۷۲ ، ۷۷ — ۸۰ ، ۸۵ ، ۹۱ ، ۹۵ ، ۹۶ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۳۴ ، ۱۷۰ ، ۱۸۴ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۷ ، ۲۱۵ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۶۱
- شير ، شارلس Sheeler, Charles (۱) : ۲۲۴ ، ۲۳۷ ، ۲۴۰

- ص -

- صاند ، جورج Sand, George (۱) : ۲۷ (۲) ۸۵
- صولو ، هربرت Solow, Herbert (۱) : ۴۲

-ع-

عباس ، احسان : (١) ٣٨ هـ

-غ-

- غاردنر ، وليم : Gardiner, Justice William (١) ٣٣٠
 غاريت ، جورج : Garrett, George (٢) ٦٦ هـ
 غاسقويه ، جورج : Gascoigne, George (١) ٩٩ ، ١٠١
 غاي ، جون : Gay, John (١) ١٦٥ (٢) ٧٣ ، ٨٢ ، ٨٣
 غبون ، ادوارد : Gibbon, Edward (١) ١٢٥ ، ٢٠٧
 غراتان ، كلنستون هارتلي : Grattan, C. Hartley (١) ١٢٠
 غراهام ، مارتا : Graham, Martha (٢) ٢٤١
 غراي ، توماس : Gray, Thomas (١) ٦٢ ، ١٦٦ (٢) ٧٣ ، ١٠٢
 غرغوري ، هوراس : Gregory, Horace (١) ١٢٣ ، ١٧٠ ، ٢٨٣
 (٢) ٢٢ ، ٢٥٩
 غريفيل ، فلك : Greville, Sir Fulke (١) ٩٩
 غريرسون ، هربرت جون كلفورد : Grierson, Herbert John Clifford
 (١) ١٥٢
 غرينغ ، و . و . : Gregg, W. W. (١) ٣١٨ ، ٣٢٠
 غريغوريوس الكبير : Gregory the Great (١) ٥٦
 غريفز ، روبرت : Graves, Robert (١) ٢٧١ ، ٣٢٢
 (٢) ٦٩ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٣
 غريلبي ، هوراس : Greeley, Horace (١) ٢١٤ ، ٢١٨ ، ٢٤٣
 غريم (الأخوان) : Grimm Brothers (١) ٢٣٠

- غرین ، گراهام 'Greene, Graham (۱) : ۲۳۴
- غرین ، هنری Green, Henry (۱) : ۲۳۴
- غلادستون ، وایم ایوارت Gladstone, William Ewart (۱) : ۱۴۲
- غلوکس (غلوکون) Glaucus (Glaucon) (۱) : ۵۶
- غوباز Goebbels (۱) : ۲۳۴
- گوته Goethe, Johann Wolfgang von (۱) : ۱۳۷ ، ۱۲۳ ، ۴۷
- ۱۴۱ ، ۲۰۷ ، ۲۰۹ ، ۲۴۷ ، ۲۵۲ ، ۲۰۸ (۲)
- گوچ ، برنابه Googe, Barnabe (۱) : ۹۹ ، ۱۰۱
- گوس ، کرمستان Gauss, Christian (۱) : ۷۱
- گورکی ، مکسیم Gorky, Maxim (۱) : ۸۲ ، ۱۸
- گورمان ، هربرت Gorman, Herbert (۱) : ۴۱
- گورنغ Goring (۱) : ۲۳۴
- گوگول ، نیکولای Gogol, Nikolai (۱) : ۶۳
- گونکور (الأخوان) Goncourts, the (۱) : ۲۷

— ف —

- فالیزی Valéry, Paul (۱) : ۳۸ ، ۴۴ ، ۱۳۶ ، ۸۸۱
- فان دین ، س . س . Van Dine, S. S. (۱) : ۴۷
- فان دورن ، کارل Van Dorer, Karl (۱) : ۱۹
- فان دورن ، مارک Van Doren, Mark (۱) : ۱۹ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۲۷۵
- ۳۲۳ (۲) : ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۱۱
- فاولی ، ولاس Fowlie, Wallace (۱) : ۲۰۹ ، ۲۳۷
- فایس ، ت . Weiss, T. (۱) : ۱۲۴ ، ۱۲۸ — ۱۳۰
- (۲۵)

- فایسباخ : Weisbach, Werner (۲) : ۸۵
 فایسمان : Weismann (۱) : ۲۵۳
 فبلن ، ثورشتین : Veblen, Thorstein (۱) : ۱۱۶ ، ۲۰۱
 (۲) : ۲۰۴ ، ۲۱۰ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۲۲ ، ۲۳۰
 فزجرالد ، سکوت : Fitzgerald, F. Scott (۱) : ۴۵ ، ۷۱ ، ۸۸ ،
 ۸۹ ، ۲۳۵ ، ۲۴۸
 فززل ، لنکولن : Fitzell, Lincoln (۱) : ۹۷
 فخنر ، غوستاف : Fechner, Gustav (۲) : ۱۵۰ ، ۱۵۱
 فدمان کلفتون : Fadiman, Clifton (۱) : ۸۴
 فرانس ، انا تول : France, Anatole (۱) : ۳۱ (۲) : ۱۱۳
 فرانک ، ولدو : Frank, Waldo (۱) : ۱۹ ، ۲۰ ، ۱۱۷ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ،
 ۲۷۴
 فرانکو : Franco (۱) : ۱۵۷
 فرای ، روجر : Fry, Roger (۱) : ۴۵
 فرایرن ، امیل : Verhaern, Émile (۱) : ۲۵۱ ، ۲۵۷ ، ۲۶۷
 فرتایر ، ماکس : Wertheimer, M. (۱) : ۲۷۶ ، ۲۷۸ ، (۲) : ۲۲۴
 فرجیل : Vergil (۱) : ۱۱۳ ، ۲۵۲ ، ۲۸۱
 فرغسون ، فرنسیس : Fergusson, Francis (۱) : ۱۵۴ ، ۲۳۶ ، ۳۲۸
 (۲) : ۲۸ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۴۷ ، ۲۵۱
 فرناندز ، رامون : Fernandez, Ramon (۲) : ۲۱۴
 فرنشسکا : Francesca (۱) : ۲۵۲
 فرنفال ، ف . ج . : Furnivall, F. J. (۱) : ۳۲۳
 فرنکلین ، بنجامین : Franklin, Benjamin (۱) : ۱۶۷ ، ۱۹۱ ، ۱۹۴ ،
 ۲۰۱
 فروست ، روبرت : Frost, Robert (۱) : ۱۸۵ ، ۱۹۷ (۲) : ۱۰۲ ، ۴۳
 فروم ، اریک : Fromm, Erich (۲) : ۲۰۸ ، ۲۶۰

- فروید ، سیگموند Freud, Sigmund (۱) ، ۱۵ ، ۲۹ ، ۶۵ ، ۶۷ ،
 ، ۱۷۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۰۱ ، ۲۱۵ ، ۲۳۵ ، ۲۴۶ - ۲۴۹ ،
 ، ۲۵۳ ، ۲۵۶ - ۲۵۸ ، ۲۶۱ ، ۲۶۷ ، ۲۷۰ - ۲۷۳ ، ۲۷۵ ،
 ، ۲۷۸ ، ۲۸۰ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۵ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ، ۳۰۷ ،
 ۳۰۹ ، ۳۱۰
- (۲) ، ۷۴ ، ۷۷ ، ۹۴ ، ۱۶۷ ، ۲۰۸ ، ۲۱۶ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ،
 ۲۲۴ ، ۲۲۷ ، ۲۴۳ ، ۲۴۷ ، ۲۶۱
- فري ، جونز Very, Jones (۱) : ۱۰۰ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، ۱۲۹ ،
 ۱۸۹ هـ
- فريزر ، جيمس ج . Frazer, Sir James G. (۱) ، ۱۵ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ،
 ۲۳۳ - ۲۳۵ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ (۲) ، ۷۷ ، ۷۸ ، ۲۲۹
- فلبس ، وليام ايون Phelps, William Lyon (۱) : ۶۰
- فلپوتس ، برتا Phillpots, Bertha (۱) : ۲۹
- فلتشر Fletcher, John (۱) : ۱۱۱
- فلر ، ج . ف . ك . Fuller, General J. F. G. (۱) : ۱۵۷
- فلغنتيوس Fulgentius (۱) : ۵۶
- فلفلين ، ادوارد Wolfflin, Eduard (۲) : ۸۵
- فللر ، مارغريت Fuller, Margaret (۱) : ۲۷۴
- فلوبيير ، غوستاف Flaubert, Gustave (۱) : ۲۷ ، ۴۵ ، ۴۹ ، ۸۱ ،
 ۸۳ ، ۸۷ ، ۱۷۱ (۲) ، ۱۸۴ ، ۱۹۳
- فلوطارخس Plutarch (۱) : ۱۴۵ ، ۳۰۲ ، ۳۱۶
- فندت ، فلهلم Wundt, Wilhelm (۲) : ۱۵۱
- فنك ، مايك Fink, Mike (۱) : ۲۲۰ ، ۲۲۳ هـ
- فنكلمان Winckelmann, Johann J. (۱) : ۲۴ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵
- فنولوزا ، ارنست Fenellosa, Ernest (۱) : ۶۰ (۲) ، ۲۳۳
- فورتنبراس Fortinbras (۱) : ۲۳۴

- فورستر ، م . ا : Forster, Edward Morgan (١) : ١٧٧ ، ٢٧٣
 (٢) : ١٢٩ ، ١٧٣
- فورنجر ، فلهلم : Worringer, Wilhelm (٢) : ٨٥
- فوكس ، رالف : Fox, Ralph (١) : ٩٩ (٢) : ١٠٨
- فولتير : Voltaire, Francois Marie Arouet (١) : ١١٣ ، ٢٠٠ ، ٢٠٩ ،
 (٢) : ٢٢٢ ، ٢٤٣
- فولستاف : Falstaff (١) : ٣١٦ ، ٣٢٧
- فولكنر ، وليام : Faulkner, William (١) : ٢٦٩ (٢) : ٢١٤ ، ٢١٧
- فونتان : Fontanes (١) : ٢٦
- فيثاغورس : Pythagoras (١) : ٦٦
- فير ، إليزابيث : Phare, E. Elizabeth (٢) : ١٧١
- فيرفاكس ، إدورد : Fairfax, Edward (١) : ١٧٠
- فيرنس ، هوراس هوارد (الأب) : H. H. Furness (the elder) (١) :
 ٣١٥
- فيرنس ، هوراس هوارد (الابن) : H. H. Furness (the younger) :
 (١) : ٣١٥
- فيكو : Vico, Giovanni Battista (١) : ٢٤ ، ٦٤ ، ٢٣٠ ، ٢٤٦
 (٢) : ٣٩
- فيلدينج ، هنري : Fielding, Henry (١) : ٩٢
- فيلوكتيتس : Philoctetes (١) : ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٢
- فيلون اليهودي : PhiloJudaicus (١) : ٥٦
- فينوس : Venus (٢) : ٩٨
- فيون : Villon, Fraçois (١) : ١٢٣ ، ١٣٧ (٢) : ٣٤

- ق -

قاييل : Cain (١) : ٢٥١

قيصر ، يوليوس Caesar, Julius : (١) ٢٦٦ ، ٣٣٤ (٢) ٢٣٥

-ك-

كابانيوس Capaneus : (٢) ١٥

كابيل ، جيمس برانش Cabell, James Branch : (١) ٤٥ ، ٦١ ، ١٦٨

كاتولس Catullus : (١) ١١٧ (٢) ٣٤

كاربنتر ، رايس Carpenter, Rhys : (١) ٣١٢

كارثر ، إ. ه. Carter, E.H. : (١) ٤٥ (٢) ١٦٥

كارلنجر Karlinger : (٢) ٨٥

كارليل ، توماس Carlyle, Thomas : (١) ١٢٥ ، ١٦٨ ، ٢٠٦

كارول ، لويس (اسم مستعار لدودجسون) Carroll, Lewis : (١) ٣٣ ، ٣٤

(٢) ٧٣ ، ٧٤ ، ١٩٣

كاريل ، الكسيس Carrell, Alexis : (١) ١٨٦

كازانوف Casanova : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤

كازين ، ألفرد Kazin, Alfred : (٢) ٤٣ ، ١٠٤ ، ٢١٩

كاسيوس Cassius : (١) ٢٦٦

كافكا ، فرانز Kafka, Franz : (١) ٤٨ ، ٥٩ ، ٨٥ ، ٢٠٩ ، ٢٣٤ ،

٢٨٢ (٢) ٦٩ ، ١٩٦ ، ٢١٢ ، ٢١٧ ، ٢٦٠

كالفرتون ، ف. ف. Calverton, V. F. : (١) ٣٣ ، ٢١١

كامبيون ، توماس Campion, Thomas : (١) ٩٩

كاني ، هنري سيدل Canby, Henry Seidel : (١) ١٩

كانت ، امانويل Kant, Immanuel : (١) ٢٨٧

كبلنج ، روديارد Kipling, Rudyard : (١) ٤٩ - ٥١ ، ٥٤ ، ١٣٩ ،

١٨٠ ، ١٥٦

- کتردج ، جورج لیان : Kittredge, George Lyman (۱) : ۳۲۲
 کدر ، الفرد : Kidder, Alfred (۲) : ۲۳۹
 کزابتری ، لوتا : Crabtree, Lotta (۱) : ۲۱۹
 کرابسی ، ادلید : Crapsey, Adelaide (۱) : ۹۶
 کراشو ، رتشارد : Crashaw, Richard (۲) : ۶۳
 کرافت - ابن ، ریشارت فون : Krafft-Ebing, R. von (۱) : ۷۷
 کرٹش ، جوزف وود : Krutch. Joseph Wood (۱) : ۲۷۴ ، ۲۰۹
 کرمول : Cromwell (۱) : ۳۳۳ (۲) : ۹۰
 کرنب ، رودلف : Carnap, Rudolph (۲) : ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۲۲۵
 کروسبی ، هاري : Crosby, Harry (۱) : ۲۳۹
 کروکت ، دیفی : Crockett, Davy (۱) : ۲۲۳ ، ۲۲۵ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱
 کرولی ، ا. ا. : Crawley, A.E. (۱) : ۲۳۰ ، ۲۳۱
 کرولی ، هربرت : Croly, Herbert (۱) : ۲۱۴
 کرین ، ستیفن : Crane, Stephen (۱) : ۲۳۹
 کرین ، هارت : Crane, Hart (۱) : ۹۰ ، ۹۳ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۶۹ ، ۱۷۵ ، ۲۰۹ (۲) : ۱۱ ، ۱۸ ، ۲۰ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۳۰ ، ۱۰۵
 ۱۸۸
 کفلکنتی : Cavalcanti, Guido (۱) : ۶۱ (۲) : ۳۵
 کلنجندر ، ف . ج : Klingender, Francis Donald (۲) : ۱۷۲
 کلیوپترا : Cleopatra (۱) : ۲۵۲ ، ۳۱۷
 کمبل ، جوزف : Campbell, Joseph (۱) : ۶۰ ، ۲۳۶
 کمبل ، هاري م . : Campbell, Harry M. (۱) : ۱۵۳
 کمروف ، مانویل : Komroff, Manuel (۱) : ۱۱۷
 کمنجز : Cummings, E. E. (۱) : ۱۹۵
 (۲) : ۱۱ ، ۱۴ ، ۱۸ ، ۲۴ ، ۳۸ ، ۹۶

- کنج ، ادوارد King, Edward : (۲) ۸۹
- کوپر ، فینمور Cooper, James Fenimore : (۱) ۱۰۳ - ۱۰۵ ، ۱۰۷ ،
 ۱۰۸ ، ۱۱۶ ، ۱۶۸ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ (۲) ۱۵۲
- کوپر ، لین Cooper, Lane : (۱) ۳۲۳ ، ۳۳۵
- کوبی ، لورنس س. Kubie, Lawrence S. : (۱) ۲۶۹
- کوتشر ، بول H. Kocher, Paul : (۲) ۶۹
- کوخولین Cuchulain : (۱) ۲۳۳
- کودول ، کریستوفر Caudwell, Christopher : (۱) ۲۳۴
- (۲) ۱۰۸ ، ۱۲۷ ، ۱۶۳ ، ۱۷۲ ، ۱۸۱ ، ۱۹۵ ، ۲۴۶ - ۲۵۰ ،
 ۲۵۶
- کورزبسکی ، ألفرد Korzybski, Alfred : (۲) ۱۵۵ ، ۲۲۵
- کورلی ، ماری Corelli, Marie : (۲) ۳۱ ، ۲۴۴
- کورنفورد ، ف. م. Cornford, F. M. : (۱) ۲۸ ، ۲۳۱ ، ۲۸۱
 (۲) ۷۸ ، ۲۲۹
- کورنی Corneille : (۱) ۸۳
- کوستیلف Kostyleff : (۱) ۲۷۱
- کوفکا ، کرت Koffka, Kurt : (۱) ۲۷۶ ، ۲۷۸ هـ (۲) ۲۲۴
- کوک ، ا. ب. Cook, A. B. : (۱) ۲۸ ، ۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲
 (۲) ۲۲۹
- کوکتو Cocteau, Jean : (۲) ۲۱۵
- کولدول ، ارسکین Caldwell, Erskine : (۱) ۲۶۹
- کولردج ، صموئل تیلر Coleridge, Samuel Taylor : (۱) ۹ ، ۱۱ ،
 ۲۵ ، ۴۸ هـ ، ۶۵ ، ۸۳ ، ۱۱۳ ، ۱۲۹ ، ۱۶۷ ، ۱۷۴ ، ۲۰۶ ،
 ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ،
 ۲۸۹ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۴ ، ۳۲۷ ، ۳۳۱
 (۲) ۲۶ ، ۳۰ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۵ ، ۱۱۴ ، ۱۲۰ ، ۱۲۳ ، ۱۲۵

- ۱۴۸ - ۱۵۰ ، ۱۵۸ - ۱۶۰ ، ۱۶۷ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ، ۱۹۲ ،
 ۱۹۶ ، ۲۰۷ ، ۲۱۰ - ۲۱۲ ، ۲۱۸ ، ۲۲۷ ، ۲۳۰ ، ۲۴۸ ،
 کولبی ، مالکولم Cowley, Malcolm (۱) : ۴۶ ، ۷۹ ، ۲۳۹
 (۲) : ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۵ ، ۳۸ ، ۲۱۴ ، ۲۵۱
 کومب ، فولتیر Combe, Voltaire (۱) : ۲۲۶
 کومستک ، آنتونی Comstock, Anthony (۱) : ۱۷۰
 کونت ، اوگست Comte, Auguste (۱) : ۳۳ ، ۱۶۲
 کوندل ، هنری Condell, Henry (۲) : ۶۰
 کونراد ، جوزف Conrad, Joseph (۲) : ۳۷
 کونفوشیوس Confucius (۲) : ۱۷۵ ، ۲۳۹
 کونیل . پیتر Quennell, peter (۱) : ۲۰۸
 کوهرلر ، ولفگانگ Köhler, Wolfgang (۱) : ۲۵۷ ، ۲۷۶ (۲) : ۲۲۴
 کوپستلر ، آرثر Koestler, Arthur (۱) : ۸۵ (۲) : ۲۸
 کیتس ، جون Keats, John (۱) : ۸۲ ، ۸۳ ، ۱۳۵ ، ۱۴۱ ، ۱۶۶ ،
 ۱۷۶ ، ۲۷۱ ، ۲۸۸ - ۲۹۲ ، ۳۲۲ ، ۳۳۱
 (۲) : ۱۰۲ ، ۱۸۴ ، ۱۹۵
 کیرکگارد ، سورین Kierkegaard, Soren (۲) : ۱۹۶ ، ۲۱۲
 کین ، رتشارد M. Kain, Richard (۱) : ۴۳

- ل -

- لاردنر ، رنج Lardner, Ring (۱) : ۵۱ ، ۵۲
 لاسال ، فردنند Lassalle, Ferdinand (۱) : ۵۵
 لافوازیه Lavoisier (۱) : ۳۳
 لافورج ، رینی Laforgue, René (۱) : ۱۹۸ ، ۲۶۸

- لافونتين La Fontaine : (۱) ۸۲
- لام ، تشارلس Lamb, Charles : (۱) ۵۳ ، ۱۳۵ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱
- (۲) ۱۰۲ ، ۱۵۹
- لامرتين Lamartine : (۱) ۸۲
- لانج ، اندرو Lang, Andrew : (۱) ۲۳۰ ، ۲۳۱
- لاندور ، ولترسفنج Landor, Walter Savage : (۱) ۱۱۳
- لانییر Lanier : (۱) ۸۲
- لاهارب La Harpe : (۱) ۲۷
- لايرتس Laertes : (۱) ۳۲۴
- لدفع ، ایل Ludwig : (۲) ۲۳۷
- لسنج Lessing, G.E. : (۱) ۲۴ ، ۲۶ (۲) ۲۳۳
- لفجوي ، آرثر Lovejoy, Arthur O : (۱) ۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۳۱
- (۲) ۲۱۰
- لفن ، کورت Levin, Kurt : (۱) ۲۷۸
- لکریئس Lucretius : (۲) ۱۹۳
- لمبروزو Lombroso : (۱) ۶۷
- لنایوس Linnaeus : (۲) ۲۳۰
- لندسي ، جاک Lindsay, Jack : (۲) ۲۶۰
- لنکولن ، ابراهام Lincoln, Abraham : (۱) ۲۲۰
- لنون ، فلورنس بيکر Lennon, Florence Becker : (۱) ۳۳ ، ۳۴
- لوترامونت Lautrèamont : (۱) ۱۷۱
- لوثر ، مارتن Luther, Martin : (۱) ۳۲۰
- لورکا Lorca : (۲) ۲۱۵
- لورنتيوس Laurentius : (۲) ۱۴
- لورنس ، ت. آ. Lawrence, Thomas Edward : (۲) ۱۶ ، ۱۹ ،
- ۲۰ ، ۲۱

- لورنس ، د . هـ . : Lawrence, David Herbert (١) : ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٧ ،
 ١١٧ ، ١٣٥ ، ٢٣٥ - ٢٣٧ ، ٢٥٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٢٣
 (٢) : ٢٥ ، ٣٢ ، ٩٥ ، ١٢٤ ، ١٨٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٥
 لوسي ، توماس : Lucy, Sir Thomas (١) : ٢٣٠
 لوك ، جون : Locke, John (١) : ١٨٩ هـ ، ٢٩٤
 لوكاس (ف . ل .) : Lucas, F. L. (١) : ٣٢٥ (٢) : ١١١
 لونجفلو : Longfellow, Henry Wads. (١) : ٣٠ ، ٨٢ ، ٢١٤
 (٢) : ٢٢٨ هـ ، ١٥٢
 لونجينوس : Longinus (١) : ٢٦٠ (٢) : ١٤٦ ، ١٤٧
 لول ، ايمي : Lowell, Amy (١) : ٨٨
 لول ، جيمس رسل : Lowell, James Russell (١) : ٣٠ ، ٨٢ ، ٨٨
 (٢) : ١٩٦ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ١٥٢ ، ١٠٣
 لول ، روبرت : Lowell, Robert (٢) : ٤٢
 لوي ، مينا : Loy, Mina (١) : ١١٧
 لويزون ، لودفيج : Lewisohn, Ludwig (١) : ٣٠ ، ٢٠٤ ، ٢٧٥
 لويس ، جانيت : Lewis, Janet (١) : ٩٦
 لويس ، جون ليفنجستون : Lowes, John Livingston (١) : ٢٥١
 (٢) : ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٤ ، ٣٠٧ ، ٣٢٠ - ٣٢٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣١
 (٢) : ٢٤٦
 لويس ، سنكلير : Lewis, Sinclair (١) : ٧٦ هـ
 لويس ، ويندهام : Lewis, Wyndham (١) : ٤٥ ، ١١٧ ، ١٦٢
 ليزت ، فرانتز : Liszt, Franz (٢) : ١٤٥
 ليفز ، ف . ر . : Leavis, F.R. (١) : ٨٣ هـ ، ١٦٣ ، ١٦٥ ، ٢٤٤
 (٢) : ٨٠ ، ١٠٧ - ١١٠ ، ١٢٩ ، ١٧١ ، ١٧٣
 ليفز ، ك . د . : Leavis, Q.D. (٢) : ١٠٧
 ليفز (السيدة) : Mrs. Leavis (٢) : ١٥٤

- ليفن ، ريتشارد : Levin, Richard (١) : ٦٠
ليفن ، هاري : Levin, Harry (١) : ٤٣ (٢) ٤٣
ليميتير ، جول : Lemaître, Jules (٢) : ٩١٣
لينين : Lenin, V.I. (١) : ٧٩ (٢) : ١١٣

— ف —

- مايبي ، هاميلتون رايت : Mabie, Hamilton Wright (١) : ١٩٥
ماتثيسون ، ف . أ : Matthiessen, F. O. (١) : ٨٣ ، ١٠٩ ، ١٣٦
١٣٧ ، ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٧٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ٢٠٨
٢١٠ ، ٣٢٥ (٢) : ٣٦ ، ٣٧ ، ١٧٢ ، ٢٤٦ ، ٢٥٩
ماذر : ماثي ماثي : Mather, Cotton (١) : ١٠٧
مارفل ، أندرو : Marvell, Andrew (١) : ٩٩ (٢) : ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠
٨١ ، ١٠٦
ماركس ، كارل : Marx, Karl (١) : ١٥ ، ٥٥ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٦٨ ،
٢٠١ ، ٢١٤ ، ٢٣٥
(٢) : ٧٤ ، ٧٧ ، ١٠٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٦ ،
٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٧ ، ٢٤٧ — ٢٤٩
مارلو ، كريستوفر : Marlowe, Christopher (١) : ٦١ ، ١٥٢ ، ٢٣٤ ،
٢٩٨ ، ٣٠٣ ، ٣٣٠ (٢) : ٧٧ ، ٢١٦
ماريت ، ر . ر . : Marett R. R. (١) : ٢٨١
ماريتان ، جاك : Maritain, Jacques (٢) : ٢١٤
مارين ، جون : Marin, John (١) : ٢٢٩
ماسترز ، ادجار لي : Masters, Edgar Lee (٢) : ٥٣
ماستنجر ، فيليب : Massinger, Philip (١) : ١٥٢ ، ٣٠٣

- ماسي ، جون Macy, John (١) . ١٠٧ . ٣٩
- مالك المونز ، روبرت Mc Almon, Robert (١) : ٥٣
- ماكنييس ، لويس Macneice, Louis (١) : ٨٣ ، ٣٢
- ماكولي Macaulay, Thomas Babington (١) : ١١١ ، ١١٤ ، ٢٠٦
- مالرميه ، ستيفان Mallarmé, Stéphane (١) : ٤٥
- مالرو ، اندريه Malraux, André (١) : ٨٥
- مالون ، ادوارد Malone, Edward (١) : ٣١٥
- مالينوسكي ، برونسلاف Malinowski, Bronislaw () : ٢٣٤ ، ٢٥٣
- (٢) ١٦١ — ١٦٣ ، ٢٠٥ ، ٢٢٩
- مان ، توماس Mann, Thomas (١) : ٤٨ ، ٦٧ ، ٢٣٥ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣
- (٢) ٩١ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢١٦ ، ٢٣٧ ، ٢٦٠ ،
- ٢٦١
- مايترلنك Maeterlinck (١) : ١٣٨
- مردث Meredith (١) : ٤٠ ، ٨٣
- مردوك ، كنيث ب . Murdock, Kenneth B. (٢) : ٢٦
- مركيد Mercade (١) : ٣١٩
- مري ، جلبرت Murray, Gilbert (١) : ٢٨ ، ٢٣١ ، ٢٣٣ ، ٢٨١ ،
- ٣٣٠ (٢) ٢٢٩
- مري ، جون مديلتون Murry, John Middleton (١) : ٣١ ، ٢٩١ ،
- ٣٣٣ ، ٣٣٥ (٢) ٢٦
- مريونت ، مورتون أف Merry mount, Morton of (١) : ١٦٩
- المسيح Christ (١) : ٢٣٣ ، ٣٣٤ (٢) ٦٣
- مكارثي ، ماري McCarthy, Mary (١) : ٤٢ ، ٧٥
- مكدوجل ، وليام McDougall, William (١) : ٣١٠ (٢) ١٨٦ ، ٢٢٣
- مكردى ، ج . ج . MacCurdy, G. G. (١) : ٣١٠
- مك كلنتوك MacClintock (١) : ٢٦

- مكلش ، ارشيبولڊ : Macleish, Archibald (١) : ٧٤ ، ٩٨ ، ١٨٥
- مكمري ، جون : Macmurray, John (١) : ٢٨٠
- مكنيس ، لويس : MacNeice, Louis (٢) : ١٠٣
- مكياڤلي ، نيقولو : Machiavelli, Niccolo (١) : ١٣٧ ، ١٤٠
- (٢) : ١٩٧ ، ٢٢٢
- مل ، جون ستيوارت : Mill, John Stuart (٢) : ١٢٠ ، ١٦٠ ، ١٦١
- ملن ، جون : Milton, John (١) : ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١٧ ، ١٣٤
- ١٦٣ - ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٨٢ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٢٢ ، ٣٣٤
- (٢) : ٧٣ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٨٨ ، ٢٠١
- ملل ، هرمان : Melville, Herman (١) : ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
- ١٠٧ ، ١٠٩ - ١١١ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٧٤
- (٢) : ١٠ ، ١١ ، ١٩ ، ٣٧ ، ٥٠
- مالر ، هربرت : Muller, Herbert (٢) : ١٠٣ ، ١٧٣ ، ١٨٢ ، ٢١٩
- مفورد ، لويس : Mumford, Lewis (١) : ١٨٥ ، ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢٧٤
- منسون ، غورهام : Munson, Gorham (٢) : ٢١٩
- منشيوس : Mencius (٢) : ١٢٤ ، ١٧٤ - ١٧٦
- منكن ، آڊا : Menken, Adah (١) : ٢١٩
- منكن ، هـ . ل . : Mencken, Henry Louis (١) : ٤٠ ، ٤٧ ، ٦١
- ١١٥ - ١١٧ ، ١٢٩ ، ٢٣٩ (٢) : ٢٧
- موتلي ، جون : Motley, John (١) : ١٦٨ ، ١٩٥ ، ١٩٦
- مور ، اڊلين : More, Adelyne (٢) : ١٢١
- مور ، بول ايلمر : More, Paul Elmer (١) : ١٥٢
- مور ، ت . سترج : Moore, T. Sturge (١) : ٩٤ ، ٩٧ ، ١١٠ ، ١٢٧
- ١٧٣
- مور ، جورج : Moore, George (١) : ٨٣
- مور ، ماريان : Moore, Marianne (١) : ٤٥ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ١١٧

- ۹۶، ۳۰، ۲۹، ۲۵، ۱۹، ۱۸ (۲) ۱۳۶
- موراس، تشارلس Maurras, Charles (۱) : ۱۸۲، ۱۵۵، ۸
- مورغان، شارلس Morgan, Charles (۱) : ۲۵۲
- مورغان، موريس Morgann, Maurice (۱) : ۳۲۹
- مورلي، جون Morley, John (۲) : ۱۴۷
- موريس، شارلس و Morris, Charles W. (۲) : ۲۲۵، ۱۵۵، ۱۵۴
- موسی Moses (۱) : ۲۷۳، ۲۳۳
- موسولینی، بنیتو Mussolini, Benito (۱) : ۱۵۷، ۱۵۵، ۸
- مولییر Molière (۱) : ۸۲
- مونتز، لولا Montez, Lola (۱) : ۲۱۹
- مونتسکیو، تشارلس دي Montesquieu, Charles de (۱) : ۲۵، ۲۴
- مونتن، میشل دي Montaigne, Michel de (۱) : ۱۴۰
- (۲) : ۳۱، ۲۳، ۲۲
- مویر، کنت Muir, Kenneth (۱) : ۳۱۲
- مید، جورج هربرت Mead, George Herbert (۲) : ۲۲۲
- میرسکی، د. س. Mirsky, D. S. (۱) : ۵۲
- میزنر، آرثر Mizener, Arthur (۲) : ۲۱۹، ۱۸۲، ۱۵۴، ۱۰۳
- میشلیه، جولز Michelet, Jules (۱) : ۲۶، ۲۵
- میلر، هنري Miller, Henry (۱) : ۲۳۷، ۴۸
- میلر، یواقین Miller, Yoaquin (۱) : ۱۹۵
- میلی، ادناسنت فنسنت illay, Edna St. Vincent (۱) : ۴۸، ۴۷
- مینالوس Menelaus (۱) : ۶۸، ۸

-ن-

- نابوکوف، فلادیمیر Nabokov, Vladimir (۱) : ۶۳، ۶۲، ۴۲

- نابوليون Napoleon : (۲) ، ۳۵ ، ۱۸۴
- نايت ، ج . ولسون Knight, G. Wilson : (۱) ، ۲۳۴ ، ۲۵۷ ، ۲۹۳ ، ۳۰۷ ، ۳۲۶ ، ۳۳۰ ، ۳۳۳ — ۳۳۵
- (۲) ، ۲۶ ، ۳۷ ، ۱۷۲ ، ۱۷۴ ، ۲۴۶
- نايتس ، ل . ك . Knights, L. C. : (۱) ، ۳۲۷ ، ۳۳۰
- (۲) ، ۱۰۷ — ۱۱۰ ، ۱۷۱
- نبتون Neptune : (۲) ، ۲۳۳
- نرفال ، جرارد دي Nerval, Gérard de : (۱) ، ۱۷۱
- نوت ، الفرد Nutt, Alfred : (۱) ، ۲۳۳ ، ۲۶۵
- نورد او ، ماكس Nordau, max : (۱) ، ۲۰۷
- نوماد ، ماكس Nomad, max : (۱) ، ۴۲
- نيشه Nietzsche, Friedrich : (۱) ، ۶۷ ، ۲۰۷ ، ۲۰۹
- (۲) ، ۱۸۷ : ۱۸۸ ، ۱۹۷ ، ۲۱۹ ، ۲۲۶
- نيرون Nero : (۱) ، ۹۳
- نيكلسون ، مردث Nicholson, Meredith : (۲) ، ۳۵
- نيكلسون ، هوبرت Nicolson, Hubert : (۲) ، ۱۷۲
- نيو بطليموس Neoptolemus : (۱) ، ۶۹ هـ
- نيومان ، جون هنري (الكاردينال) Newman, John Henry, Cardinal
- : (۱) ، ۱۱۴ (۲) ، ۳۵



- هارتلاند ، ا . س . Hartland, E. S. : (۱) ، ۲۳۰ ، ۲۳۱
- هارتلي ، دافيد Hartley, David : (۱) ، ۲۶۰
- هارتلي ، هيلين Hartley, Helene : (۲) ، ۱۵۳
- هارتمان ، نيكولاوي Hartman, Nicolai : (۱) ، ۲۸۰

- هاردی ، توماس Hardy Thomas : (۱) ۸۳ ، ۹۶ ، ۹۸ ، ۱۱۷ ،
 ۱۶۵ ، (۲) ۳۶ ، ۴۳ ، ۵۰ ، ۱۲۴
- هارنغتون ، جون Harington, Sir John : (۱) ۵۶
- هاريسون ، جين الڤن Harrison, Jane Ellen : (۱) ۲۸ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱
 ۲۳۱ — ۲۳۴ ، ۲۴۰ ، ۲۸۱ ، ۳۰۹ (۲) ۲۲۹ ، ۲۴۶
- هازلت ، وليام Hazlitt, William : (۱) ۱۳۵ ، ۲۹۳ ، ۳۲۷
 (۲) ۸۳ ، ۱۰۲ ، ۲۱۰
- هامت ، داشيل Hammett, Dashiell : (۲) ۳۱ ، ۲۴۴
- هانمر Hanmer : (۱) ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۸
- هاولز ، وليم دين HoWells, William Dean : (۱) ۱۱۵ ، ۱۹۵ ،
 ۲۲۰ ، ۲۴۲
- هايني Heine : (۱) ۱۲۳
- هتلر ، آدولف Hitler, Adolf : (۱) ۱۵۷ ، ۱۸۶ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴
 (۲) ۱۹۲ ، ۲۳۵ ، ۲۶۱
- هجل ، جورج و . ف . Hegel, George W. F. : (۱) ۲۷ (۲) ۲۲۷
- هربرت ، جورج Herber:, George : (۱) ۱۰۹ (۲) ۱۱۰
- هرد (الاسقف) Hurd, Bishop : (۲) ۸۵
- هردر ، جوهان جوتفريد فون Herder, Johann Gottfreid Von : (۱)
 ۲۴ ، ۲۷ ، ۶۴ ، ۲۳۰ ، ۲۳۷
- هرقل Hercules : (۱) ۵۶ ، ۶۸ ، ۲۲۵
- هرنغ ، ايوالد Hering, Ewald : (۲) ۱۵۰
- هرليڪ ، روبرت Herrick, Robert : (۱) ۹۹ ، ۱۶۵
- هسمان ، الفرڊ ادوارد Housman, Alfred Edward : (۲) ۵۳
- هڪس ، گرانفيل Hicks, Granville : (۱) ۶۹ ، ۷۵ ، ۸۰ ، ۱۸۲ ،
 ۲۱۱ (۲) ۲۲ ، ۲۵ ، ۴۳ ، ۴۴
- هڪسلي ، آلدوس Huxley, Aldous : (۱) ۱۴۲

- هل ، كرسٲوفر Hill, Christopher : (٢) ٢١٨
- هلمهولٲز ، هرمان فون Helmholtz, Herman Von : (٢) ١٥٠
- هملٲون ، الڪسنڊر Hamilton, Alexander : (١) ١٩٥
- همنج ، جون Heminge, John : (٢) ٦٠
- همنجوي ، ارنسٲ Hemingway, Ernest : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٢٦٩
- (٢) ١٨٨ ، ١٩٥ ، ٢١٤ ، ٢١٧
- هنا ، مارڪ Hanna, Mark : (١) ٢٣٩
- هنري ، ا. Henry, O. : (١) ٤٧
- هنري ، جون Henry, John : (١) ٢٢٩
- هنڪر ، ڄيمس ڄيٲوٲر Hunker, James Gibbons : (١) ٤٠ ، ٢١٠
- هنڪن ، اميل Hennequin, Emile : (٢) ١٥١
- هنلي ، وليام ارنسٲ Henley, William Ernest : (١) ٢٤٩
- هوايٲهڊ ، الڦرڊ نورٲ Whitehead, Alfred North : (١) ٢٨٠
- هوبز ، ٲوماس Hobbes, Thomas : (١) ١٣٤ ، ٢٦٠ (٢) ٢٢٢
- هوبڪٲز ، ڄرارڊ مانلي Hopkins, Gerard Manley : (١) ٥٨ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١٢٢ ، ١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٧١ .
- (٢) ١٣٥ ، ١٢٩ ، ٩٥ ، ٨٦١
- هوسون ، ڄ لسلي Hotson, J. Leslie : (١) ٣٣٠
- هوٲورن ، ٲٲاٲييل Hawthorne, Nathaniel : (١) ٨٣ ، ٩٢ ، ١٠٣ —
- ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٣٣ ، ١٣٧ ، ١٦٨ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢١٨ ، ٢٢٠ (٢) ١٥٢
- هود ، روبن Hood, Robin : (١) ٢٣٣
- هويڊيني Houdini : (١) ٨٠
- هوراٲيو Horatio : (١) ٣١٩
- هوراس Horace : (١) ٢٦٠
- هورٲن ، فيليب Horton, Philip : (١) ٢٠٩

- هوغو ، فكتور Hugo, Victor : (١) ٥٧ هـ
 هوفمان ، فردريك ج Hoffman, Frederick G. : (١) ٢٨٢
 هوك ، سڤني Hook, Sidney : (١) ٤٢ ، ٦٦ (٢) ٢١٩
 هولز ، أوليفر ونڤل Holmes, Oliver Wendell : (١) ٨٢ (٢) ١٥٢
 هوميرس Homer : (١) ٢٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ١٣٧ ، ١٤٣ ، ١٧١ ، ٢٣١ ،
 ١٩٣ (٢) ٣١٤ ، ٢٥١
 هويسمان Huysmans : (٢) ٢٠٢
 هيث Heath : (١) ٣١٧
 هيرغيشاير ، جوزف Hergesheimer, Joseph : (١) ٤٥
 هيرودوتس Herodotus : (١) ١١٦ (٢) ١٤٧
 هيلانة Helen : (١) ٢٥٢
 هيوم ، ت . ل . Hulme, Thomas Ernst : (١) ١٥٤ ، ١٧٢ ، ١٧٣
 هيوم ، دافيد Hume, David : (٢) ١٩٦ ، ٢٠١

- و -

- واتسن ، ج . ب . Watson, J. B. : (٢) ٢٢٤
 وارتون ، اڤث Wharton, Edith : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٩٢
 والبول ، هيور Walpole, Hugh R. : (٢) ٩٥
 والتون ، ايزاك Walton, Izaak : (١) ٢٠٥ (٢) ٨٤
 وايت ، نيومان آيفي White, Newman Ivey : (١) ٢٢٦
 وايتير ، والتر Whiter, Walter : (١) ٢٦١ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠١
 ٣٠٩ ، ٣٠٢
 وايتسايد ، توماس Whiteside, Thomas : (٢) ١٥٧ هـ
 وايلڤ ، اوسكار Wilde, Oscar : (١) ٦٣ ، ٨٥ ، ١٤٢
 ويل ، ت . ك . Whipple, T. K. : (١) ٨٨ ، ٢٠٨ ، ٢١٠

- وبلي ، تشارلس Whibley, Charles : (١) ١٥٢
- وتكت ، و . ب . Witcutt, W. P. : (١) ٢٤٩ هـ
- وتمان ، والت Whitman, Walt : (١) ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٨ ، ١٤٠ ، ١٦٧ ،
١٩١ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢٧٥ (٢) ٣٤ ، ١٩٧
- وذرز ، جورج Withers, George : (٢) ٨٤
- وربرتون ، وليام Warburton, William : (١) ٣١٥ (٢) ٨٥
- ورثام ، فريدريك Wertham, Frederick : (٢) ١٥٢
- وردزورث ، وليام Wordsworth, William : (١) ٨٣ ، ٩٦ ، ١٦١ ،
١٦٦ ، ٢٠٨ ، ٢٧٣ ، ٢٨٧ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٣١
(٢) ٦٨ ، ١٤٨ ، ١٩٥ ، ٢٥٩
- ورن ، أوستن Warren, Austin : (٢) ٢١٩
- ورن ، روبرت بن Warren, Robert Penn : (١) ١٦٢ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ،
٢٤٤ ، ٣٢٣ هـ
- (٢) ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٦ ، ١٧٣ ، ١٩٣ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٢٤٧
- وست ، اليك West, Alick : (٢) ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٤٦
- وستون ، جسي Weston, Jessie : (١) ٢٩ ، ٣٨ هـ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٨١
- ولبول ، هوراس Walpole, Horace : (١) ١١٥
- ولر ، ادموند Waller, Edmund : (١) ١٧٠
- ولسن ، ادمند (الابن) Wilson, Edmund, Jr. : (١) ٧٠
- ولسن ، ادموند Wilson, Edmund : (١) ٣٧ — ٥١ ، ٥٣ — ٥٥ ،
٥٧ — ٦٠ ، ٦٢ — ٦٧ ، ٦٨ هـ ، ٦٩ هـ ، ٧٠ — ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ —
٨٩ ، ١٠٦ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٢ ، ٢٧٤ ، ٣٢٠
(٢) ١٧ ، ٣٨ ، ٦٠ ، ١٧٢ ، ٢١٨ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٦
- ولسون ، ج . دوفر Wilson, John Dover : (١) ٣١٩ ، ٣٠٠
- ولف ، توماس Wolfe, Thomas : (١) ٢١٤ (٢) ٣٢ ، ٢١٦

- ولف ، فرجينيا Woolf, Virginia (۱) : ۵۲ ، ۱۷۷ ، ۲۰۸ ، ۲۵۲ ،
۲۵۸
- ولف ، فرنر Wolff, Werner (۱) : ۲۷۶ هـ
- ولي ، وودباين Willie, Woodbine (۲) : ۱۳۵
- وليمز ، روجر Williams, Roger (۱) : ۱۶۷
- وليمز ، وليم كارلوس Williams, William Carlos (۱) : ۴۵ ، ۹۳ ،
۹۷ - ۹۹ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۶۹ (۲) ۵۰ ، ۹۶ ، ۲۳۶
- وترز ، ايفور Winters, Yvor (۱) : ۹۰ - ۱۱۱ ، ۱۱۳ - ۱۱۶ ،
۱۱۸ - ۱۲۳ ، ۱۲۵ - ۱۲۸ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ، ۱۳۳ ، ۱۳۹ ،
۱۴۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۴ ، ۱۶۹ ، ۱۷۴
- (۲) ۳۲ ، ۱۷۴ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۳۶ ، ۲۴۵ ، ۲۴۷
- ونستانلي ، ليليان Winstanley, Lilian (۱) : ۳۱۹
- وود ، جيمس Wood, James (۲) : ۱۱۹ ، ۱۲۲
- وود ، غرانت Wood, Grant (۱) : ۲۳۷
- ويتير ، جون جرينليف Whittier, John Greenleaf (۱) : ۸۲
- ويسلر Whistler, James A. McNeill (۱) : ۱۱۶
- ويفر ، ريموند Weaver, Raymond (۱) : ۱۶۸ ، ۲۷۴
- ويلدر ، ثورنتون Wilder, Thornton (۱) : ۴۸
- ويلرايت ، فيليب Wheelwright, Philip (۲) : ۱۰۴ ، ۱۵۴ ، ۲۱۹
- ويلز ، فردريك ليان Wells, Frederick Lyman (۲) : ۱۵۲ ، ۱۵۳
- ويلز ، هربرت جورج Wells, Herbert George (۱) : ۱۴۲ ، ۱۹۰ ،
۱۹۳ ، ۱۹۶ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳
- ويلكوكس ، إلّا Wilcox, Ella Wheeler (۲) : ۱۳۴
- ويلوك ، جون هول Wheelock, John Hall (۱) : ۱۸۸

-ي-

- يانش، ا. ر. : Jaensch, E. R. (۱) ۱۳ (۲) ۲۲۴
 ينسن، فلهلم : Jensen, Wilhelm (۱) ۲۶۲، ۲۶۴
 يورپيدس : Euripides (۱) ۲۸، ۸۲، ۱۳۷، ۲۵۲
 يوردیکه : Eurydice (۱) ۶۹، ۲۳۵، ۲۵۲
 يوسف : Joseph (۱) ۲۰۴، ۲۳۵، ۲۸۳
 يونغ، برينغهام : Young, Brigham (۱) ۱۸۹
 يونج، کارل ج. : Jung, Carl G. (۱) ۱۲، ۱۸۷، ۱۹۴، ۲۱۵،
 ۲۴۵ - ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۸۰ - ۲۸۲،
 ۳۰۷، ۳۰۹ (۲) ۲۲۳، ۲۴۷، ۲۶۱
 ييتس، جون بتلر : Yeats, John Butler (۱) ۱۹۵، ۲۱۳
 ييتس، وليم بتلر : Yeats, William Butler (۱) ۴۶، ۹۴، ۹۷، ۱۲۵،
 ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۷۶
 (۲) ۱۶، ۲۰، ۳۰، ۴۰، ۴۳، ۴۸، ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۹۵،
 ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۴ .

فهرس الكتب

- أ -

- آداب السلوك : Etiquette (١) : ٨٥
- الآداب والقيادة : Letters and Leadership (١) : ١٩١ ، ٢٠٩
- آراء اوليفر اولستون : The Opinions of Oliver Allston (١) : ١٨٧ ، ٢١٤ ، ٢١٣ ، ١٩٨ ، ١٩٧
- آراء منشيوس في العقل : Mencius on the Mind (٢) : ٢٩ ، ١٢٠ ، ١٧٦ ، ١٧٥ ، ١٦٨ ، ١٢٤
- آغون : Agon (٢) : ٣٤
- آلام شمشون (مسرحية) : Samson Agonistes (١) : ٩٣
- آل شنسي (مسرحية) : The Cenci (١) : ٩٣
- ابجدية القراءة : A B C Of Reading (٢) : ٣٤
- الابله : The Idiot (٢) : ٤٧
- ابواق العيد : Trumpets of Jubilee (١) : ٢١٧
- الأبوة البدائية : Primitive Paternity (١) : ٢٣١
- الاتباعية والتجربة في الادب المعاصر : Tradition and Experiment- (١) : ١٣٨
- الاتباعية والثورية في الشعر : Convention and Revolt in Poetry (١) : ٣٣١

اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي : New Bearings in English Poetry

(٢) ١٠٧ ، ١١٠

أتحيا هذه العظام : Do These Bones Live (١) ٢٧٥

اجتماع شمل العائلة : Family Reunion (١) ٢٧٩

اجعلوه جديداً : Make It New (٢) ٣٣ ، ٣٥

احداث سينس : Spence's Anecdotes (٢) ٨٣

الاجساس والشعر : Sense and Poetry (٢) ١١١

احساسات النغم : Sensations of Tone (٢) ١٥٠

الأخلاق : Ethics (١) ٢٨٠

أدب الرعب : The Literature of Horror (١) ٢٦٩

الادب في علاقته بالنظم الاجتماعية - Literature in Relation to Social

Institutions (١) ٢٥

الادباء ونقادهم : Writers and Their Critics (١) ٣٣ (٢) ١٠٤ ،

١٤٥

ادعوني اسماعيل : Call Me Ishmael (١) ٢٣٦

ادوين آرلنجتون روبنسون : Edwin Arlington Robinson (١) ٩٠ ،

١٠٥

اربعاء الرماد : Ash Wednesday (٢) ١٦ ، ١٧

ارض الله الصغيرة : God's Little Acre (١) ٢٦٩

الارغن الصغير : Harmonium (١) ٩٧

ازدهار نيو انجلند : The Flowering of New England (١) ١٨٥ ،

١٩٥ ، ٢١٣ ، ٢١٥

الازمة والنقد : Crisis and Criticism (٢) ١٧٢

الاسامي في التعليم بين الشرق والغرب : Basic in Teaching: East and West

(٢) ١٢١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٣

اساطير الكأس المقدسة : The Legends of The Holy Grail (١) ٢٣٣

- استساغة (٢) : Appreciation ٨٦
- اسخيلوس واثينا : Æschylus and Athens (١) : ٢٣٤
- اسس جديدة للنقد : The New Ground of Criticism (١) : ٣٣
- اسس علم الجمال : The Foundations of Aesthetics (٢) : ١١٩ ، ١٣٠ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨
- اسس نظرية الدلالات : Foundations of The Theory of Sign (٢) : ١٥٤
- اسطورة برسيوس : The Legend of Perseus (١) : ٢٣١
- اسطورة ميلاد البطل : The Myth of The Birth of The Hero (١) : ٢٣٤ ، ٢٦٥
- الاسطورة والمعجزة : Myth and Miracle (١) : ٢٣٣
- اسهامات في علم النفس التحليلي : Contributions to Analytical Psychology : (١) : ٢٤٥
- اشعار مجموعة : Collected Poems (٢) : ١٠٢
- اصحابها ... : The Company She Keeps (١) : ٧٥
- أصل الأنواع : Origin of Species (٢) : ٨٦
- أصول الملهة الأتيكية : The Origin of The Attic Comedy (١) : ٢٨
- اطوار الشعر الانجليزي : Phases of English Poetry (١) : ١٦١
- اعمدة الحكمة السبعة : Seven Pillars of Wisdom (٢) : ١٦
- الاغاني الشمالية والدراما السكندنافية القديمة - The Elder Edda and Anci
- ent Scandinavian Drama (١) : ٢٩
- الأفعى : Le Serpent (١) : ١٣٦ هـ
- الأفعى المريشة : The Plumed Serpent (١) : ٢٥٢
- الكليل دافن الموتى : The Undertaker's Garland (١) : ٧٠
- الى محطة فنلندا : To The Finland Station (١) : ٣٩ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٦٧ ، ٧٩ ، ٨٦
- الألفاظ والشعر : Words And poetry (١) : ٣٣٠

- ١٦٢ (١) : God Without Thunder الله دون رعد
 ١٤٧ (٢) : Iliad الإلياذة
 ٧٦ ، ٧٤ (٢) : Alice in Wonderland أليس في بلاد العجائب ،
 ٩٤ ، ٧٧
 ٧٧ (١) : Ellen Terhunc إلين تيرهون
 ٢١٣ (١) : Emerson : Six Episodes امرسون : ست فصول
 ١٩٤ (١) : Emerson And Others امرسون وآخرون
 ١٧٣ (٢) : E. M. Forester م . م . فورستر
 ١٢٩ ، ١٢١ (٢) : Nations and Peace الأمم والسلام
 ١٨٧ (١) : America's Coming - of - Age اميركة تشب عن الطوق
 ٢١١ ، ٢٠٩ ، ١٩٠
 ٢٠٢ (١) : Mark Twain's America اميركة ايام مارك توين
 ٤٠ (١) : Egoists الأنانيون
 ١٦٦ ، ١٢١ (٢) ٣٣٣ (١) : Basic English الانجليزية الاساسية
 ١٦٦ (٢) : Brighter Basic الانجليزية الاساسية الاشد لمعانا
 ١٦٦ (٢) : Basic For Business الانجليزية الاساسية للأعمال العملية
 ١٢٨ (٢) : Basic English and Its Uses الانجليزية الاساسية وفوائدها
 ١٦٥
 ٢٠٧ (١) : Degeneration الانحطاط
 The Decline and Fall of The - انحطاط المثال الرومانتيكي وسقوطه
 ١١١ (٢) ٣٢٥ (١) : Romantic Ideal
 ٢٩٠ ، ٢٨٩ (١) : Endymion إنديميون
 ١٨٦ (١) : Man, The Unknown الانسان — ذلك المجهول
 ١٢٢ (٢) : Colour Harmony انسجام الألوان
 ٣١٥ ، ٢٩٤ ، ٢٨٩ (١) : Antony and Cleopatra انطوني وكليوباتره
 ٣٢٧ ، ٣١٦

- الانبياء Aeneid : (١) ٥٦ (٢) ٧٣
 انهيار الغرب The Decline of The west : (١) ٦٤
 اوبرمان Oberman : (١) ١٨٩
 أونيجين Yevgeni Onyegin : (١) ٣٩
 أودبون Audubon : (١) ٢٢٢ ، ٢٢٣
 اوديب OEdipus : (١) ٦٩ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٣٣ ، ٢٥٠ ، ٢٥٣ ،
 ٢٦٤ ، ٢٦٨ ، ٢٧٤ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ (٢) ٧٧
 اوديب الملك OEdipus The King : (١) ٢٣٦ (٢) ٢١٥
 اوراق ارسطوطاليسية Aristotelian Papers : (١) ٣٢٣
 اوراق العشب Leaves of Grass : (١) ٨٢
 أورلاندو Orlando : (١) ٢٥٢
 أورلاندو فوريوزو Orlando Furioso : (١) ٥٦
 اوروبا دون دليل Europe Without Baedeker : (١) ٧٨ ، ٨٧٣
 الاوروبي الطيب The Good European : (٢) ٤٠
 ايستر Esther : (١) ١٢٥
 ايسر كوكر East Coker : (١) ١٨٢ ، ١٨٣
 الايهام والحلم في غراديفا لفلهم ينسن - Delusion and Dream in Wilh
 elm Jensen's Gradiva : (١) ٢٦٤
 ايون Ion : (١) ٢٥٩

— ب —

- بحثاً عن آلهة غريبة After Strange Gods : (١) ١٣٩ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ،
 ١٥٨ (٢) ٢١
 البحث عن الخلاص في مسرحيتين : قديمة وحديثة - The Quest for Salvation
 In An Ancient and a Modern Play : (١) ٢٧٨ ، ٢٨٠

: A La Recherche du Temps Perdu البحث عن الزمن الضائع

٣٣٨ (١) هـ

Primitivism and البدائية والافكار المرتبطة بها في الازمان القديمة -

٣٢٥ (١) : Related Ideas in Antiquity

، ٩٧ ، ٩٠ (١) : Primitivism and Decadence البدائية والانحطاط

٢١٧ (٢) ١٢١ ، ١١٤ ، ١٠١

٣٠٠ (١) : Pericles بركلييس

٣٢١ (١) : Opticks بصريات

٢٢٩ (٢) ٢٦٦ ، ٢٣٣ (١) : The Hero البطل

٥٩ (١) : Some Versions of Pastoral بعض صور من الادب الرعوي

، ٨٢ ، ٨٠ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٤ ، ٧٠ ، ٦٦ ، ٦٥ ، ٥٤ ، ٣٠ (٢)

١١٥ ، ١١٢ ، ١٠٦ ، ١٠٠ — ٩٨ ، ٩٢ ، ٩١ ، ٨٨

١٩٣ (٢) : A Rhetoric of Motives بلاغة الدوافع

٢٢ (٢) : Piers Plowman بيرز بلاوومان

١١٠ ، ١٠٩ (١) : Billy Bud بلي بُد

٢٤٩ (١) : Blake : A Psychological Study بليك — دراسة نفسية

(٢) : The Sociology of Literary Taste بناء علم اجتماع للذوق الادبي

١٥٣

١٠٨ (١) : Benito Cereno بنيتوشيرينو

٤٦ (١) : Crucibles البوائق

٢٠٨ (١) : Baudelaire and The Symbolists بودلير والرمزيون

٢٠٧ (٢) ٢٥٩ ، ١٦٠ ، ٨٣١ ، ٢٣ (١) : The Poetics البويطيقا

٢٢٢ (٢) : The Communist Manifesto البيان الشيوعي

١٠٣ (١) : The House of The Seven Gables البيت ذو القباب السبع

(٢) : Fecundity Versus Civilization بين خصب الانتاج والحضارة

١٢١

- ت -

- Tarr (١) : ١١٧ تاريخ الادب الانجليزي
- History of English Literature (١) : ٢٠٧
- (٢) : ٢٢١
- History of a Literary Radical (١) : ١٩٧ تاريخ اديب راديكالي
- History of American Culture (١) : ٢١٧ ، تاريخ الثقافة الاميركية
- ٢٤١ ، ٢٢٥
- History of Civilization in England : تاريخ الحضارة في انجلترا
- (١) : ٢٥
- History of France (١) : ٢٠ تاريخ فرنسا
- History of Ancient Art (١) : ٢٤ تاريخ الفن القديم
- A History of Criticism and - تاريخ النقد والذوق الادبي في اوربا
- (١) : ٨٥٥ Literary Taste in Europe
- History of The United States (١) : ١٢٥ تاريخ الولايات المتحدة
- Tests on The - تجارب في القراءة التفسيرية للشعر من اجل مدرسي الانجليزية
- Interpretative Reading of Poetry for Teachers of English
- (٢) : ١٥٣
- Literary Blasphemies (١) : ١١٧ تجديفات ادبية
- Psychoanalysis and Aesthetics (١) : ٢٥٧ ، التحليل النفسي وعلم الجمال
- ٢٦٧
- Sketches in Criticism (١) : ١٩٤ تخطيطات في النقد
- Lives of The Poets (١) : ٢٠٦ ، ١١٢ ، ٥٤ تراجم الشعراء
- Lives of the Novelists (١) : ٢٠٦ تراجم القصصيين
- Shakespearian Tragedy (١) : ٣٢٧ التراجيديا الشيكسبيرية
- The Education of Henry Adams (١) : ٢٠١ تربية هنري آدمز

ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida : (١) ، ٢٨٩ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ،

٣٠٩ (٢) ٧٨

ت. س. اليوت — دراسة لادبه على ايدي كتاب متعددين

١٧٩ (١) : T. S. Eliot : A Study of His Writing by Several Hands

٢٤١ ، ٢٢٩ ، ٢٢٣ ، ٢١٧ (١) : Charles Sheeler شارلس شيلر

٩٧ ، ٩٦ ، ٩٠ (١) : The Anatomy of Nonsense تشريح الهراء

١٣٩ ، ١٣٠ ، ١٢٧ ، ١٢٦ ، ١٠٢ ، ١٠٠ ، ١٠٠

(١) : Mysticism in English Literature التصوف في الادب الانجليزي

٣٣١ ، ٢٨٧

٢٧٦ (١) : The Expression of Personality التعبير عن الشخصية

٢٧٥ (١) : Expression in America التعبير في اميركة

١٧١ ، ١١٠ (٢) : Education and the University التعليم والجامعة

٢٦٢ ، ٢٦١ (١) : The Interpretation of Dreams تفسير الاحلام

٢٧٠

٣٦ (١) : Interpretation in Teaching التفسير في التعليم

١٧٩ ، ١٧٦ ، ١٤٢ ، ١٢٩ ، ١٢٦ ، ١٢١ ، ٦٨ (٢)

٢٧٦ (١) : Productive Thinking التفكير المثمر

٥٧ (١) : The Advancement of Learning تقدم العلم

١٣٦ (١) : Introducing James Joyce تقديم جيمس جويس

١٦٥ (١) : Revaluation تقويم جديد

: Acting : the First Six Lessons التمثيل : اول دروس ستة

٢١٥ (٢)

٢٠١ (١) : Those Extraordinary Twins التوأمان الغريبان

Main Currents of - التيارات الرئيسية في ادب القرن التاسع عشر -

٨٨ ، ٨٤ (٢) : Nineteenth Century Literature

Main Currents in American التيارات الرئيسية في الفكر الاميركي

- ٨٨ (٢) ٢٣٨ ، ١٦٧ ، ١٢٦ (١) : Thought
 ٢٣٢ ، ٢٨ (١) : Themis تيمس
 ٣٢٦ ، ٣٠٢ ، ٢٩٥ (١) : Timon of Athens تيمون الاثيني
 ٧٤ ، ٨٦٦ (٢)
 M. Taine's History of English Literature تين وكتابه تاريخ الادب الانجليزي
 ٢٦ (١) : Literature

- ث -

- الثبات والتغير Permanence and Change (٢) : ١٨٨ ، ١٨٦ ، ١٦٨ (٢)
 ٢٣٧ ، ٢٣٤ ، ٢٢٣ ، ٢٢٢ ، ٢١٢ ، ٢١٢ ، ٢١٠ ، ٢٠٥ ، ٢٠٣
 ٢٤٢ ، ٢٣٩
 ٢٣١ (١) : Primitive Culture الثقافة البدائية
 ١٩١ (١) : Three Essays on America ثلاث مقالات عن اميركة
 Three Contributions to the Theory of Sex ثلاث مقالات في نظرية الجنس
 ٢٦١ (١) : Theory of Sex
 (٢) : Three Ways of Modern Man ثلاثة من اساليب الانسان الحديث
 ٢١٦ ، ٨٨
 (٢) : The Expense of Greatness ثمن العظمة
 ١٧٠ ، ١٦ ، ١١ ، ١٠ (٢)
 ٤٠ ، ٣٢ ، ٣١
 ٣٢٥ (١) : The Revolt Against Dualism ثورة ضد الثنائية
 ٢٣٦ (٢) : The White Oxen الثيران البيض

- ج -

- ٢٤٨ (١) : The Great Gatsby جاتسبي العظيم

- الجليل السحري Magic Mountain : (٢) ٩١ ، ١٠٣ ، ١٩٩ ، ٢٦١
 جذور الثقافة الاميركية The Roots of American Culture : (١) ٢٢٥ ،
 ٢٤١ ، ٢٢٨
 الجرح والقس The Wound and the Bow : (١) ٤١ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٦٨
 جرمي بنتام Jeremy Bentham : (٢) ١٢١
 الجريمة والعقاب Crime and Punishment : (٢) ٤٧
 جريمة يوكاستا Jocasta's Crime : (١) ٢٣٣
 الجزائر المسحورة Encantadas : (١) ١٠٩
 جسم الكون The World's Body : (١) ١٦٣
 الجمهورية (افلاطون) The Republic of Plato : (١) ٢٢ ، ٥٤ ، ٢٥٩
 (٢) ١٢١ ، ١٢٨ ، ٢٠٦
 جولة حول التجديدية الحديثة في الشعر A Survey of Modernist Poetry
 (٢) ٩٦
 جولة حول شيكسبير Shakespeare Survey : (٢) ٦٦ هـ
 جون ادنجنون سيموندز J.A.Symonds : (١) ١٩٠
 جوهر الابسية The Quintessence of Ibsenism : (١) ٤٠ (٢) ٢٠٨
 جيوفري شوسر وتطور عبقريته- Geoffrey Chaucer and the Develop
 ment of His Genius : (١) ٣٢٢

-ح-

- حادثة قتل في الكاتدرائية «Mercies» in the Cathedral : (٢) ١٩٦ ،
 ٢٤٣
 الحب الضائع Love's Labour's Lost : (١) ٣٠١
 حج هنري جيمس The Pilgrimage of Henry James : (١) ١٩٢ ،
 ١٩٣ ، ٢٤١

- الحرف القرمزي The Scarlet Letter : (١) ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨
 حكايات الجورب الجلدي Leatherstocking Tales : (١) ١٠٧
 الحكايات الشعبية والقصص الخيالية والبطولية في الملاحم الهومرية Folktale,
 ٣١٢ (١) : Fiction and Saga in the Homeric Epics
 : حلم منتصف ليلة صيف A Midsummer Night's Dream
 (١) ٢٨٤ ، ٢٨٩
 حولىة الآداب الحديثة The Calendar of Modern Letters : (٢) ١٠٧
 حوليات كروكت Crocket Almanacs : (١) ٢٣٩
 حولىة مكتبة جامعة برنستون - Princeton University Library
 (١) ٤٠ : Chronicle
 الحياة الادبية La Vie Littéraire : (١) ٣١
 الحياة الادبية في اميركة The Literary Life in America : (١) ٢١٢
 حياة امرسون The Life of Emerson : (١) ٢١٣ ، ٢١٢ ، ١٩٣
 : حياة دن وهربرت وغيرهما Lives of Donne, Herbert and Others
 (١) ٢٠٥
 الحياة على المسيسيبي Life on the Mississippi : (١) ٢٠٠ ، ٢٠٥
 حياة كوريولانس Life of Coriolanus : (١) ٣٠٢

-خ-

- خرافة نقدية A Critical Fable : (١) ٨٨
 خرافة من أجل النقاد A Fable for Critics : (١) ٨٨
 الخصوم المتنافرون Discordant Encounters : (١) ٧١
 خلاصة مائة من روائع الكتب 100 Great Books Digested : (١) ٤٨
 خمر البيورitanين Wine of the Puritans : (١) ١٨٨
 خمسة سنة من النقد لشوسر ومن الاحالة عليه
 (٢٢)

٢٨٨ (١) : Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion

الخيال الحر (١) : The Liberal Imagination ٢٧٣ ٨

خيال شيكسبير (١) : Shakespeare's Imagination ٣٠٧

- ٥ -

داء المثالي (١) : The Malady of the Ideal ١٨٩ ، ٢١٣

دار الضرب (٢) : The Mint ١٦

دافع الزنا بالمحرمات في الشعر والاسطورة The Incest-Motive in

Poetry and Legend (١) : ٢٦٥ ، ٢٦٦

دراسات شيكسبير (١) : Shakespeare Studies ٣٢٦

دراسات في الادب الاميريكي الكلاسيكي - Studies in Classical American

Literature (١) : ١٦٩

دراسات في النظرية المنطقية Logical Theory (١) : ٣٠

(٢) : ١٦٤

دراسات في النقد العلمي (٢) : Études de Critique Scientifique ١٥١

دراسة للصور النموذجية في الشعر والدين والفلسفة - Studies of Type-

Images in Poetry, Religion and Philosophy (١) : ٢٧٨ ٨

دراسة لمسيو بيل (٢) : Study of M. Beyle ١٠٥

الدراما والمجتمع في عصر جونسون - Drama and Society in The Age of

Jonson (٢) : ١٠٨

الدلالات واللغة والسلوك (٢) : Signs, Language and Behaviour ١٥٥

دورة اللولب (١) : The Turn of The Screw ٣٩

دوستويفسكي وجريمة قتل الاب (١) : Dostoyevsky and Parricide ٢٦٢ ، ٢٦٣

دون جوان وصنوه (١) : Don Juan and the Double ٢٦٥

- دير بارم The Charterhouse of Parma (١) : ٥٧ (٢) : ١٠٥
 ديفي كروكت Davy Crockett (١) : ٢٢٢ ، ٢٢٣
 ديكنز ودالي وغيرهما Dickens, Dali & Others (٢) : ١٥٧
 ديلك (مجموعة) Dilke (١) : ٢٨٨

- ذ -

- ذخيرة الجيب لروجيه Pocket Roget's Thesaurus (٢) : ١٢٩

- ر -

- الراكب المدلج Night Rider (٢) : ١٩٣
 رأي كولردج في الخيال Coleridge on Imagination (١) : ٢٦٠
 (٢) : ٩٨ ، ٩٥ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ،
 ١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٧١ ، ٢٩٠
 رجال شوهدوا Men Seen (١) : ٢١٠
 الرجال في الغرفة الخلفية The Boys in the Back Room (١) : ٤٩ ، ٤٤٣
 الرجل الذي اصطاد السلاحف الكدامة The Man Who Shot Snapping
 Turtles (١) : ٧٧
 الرجل الذي عاش تحت الأرض The Man Who Lived Underground :
 (١) : ٢٨٢
 رحلات في بلدين من بلدان الديمقراطية Travels in Two Democracies :
 (١) : ٦٦ ، ٧٢
 الرداء The Robe (١) : ٨٤
 رد ردينجود Red Riddinghood (١) : ٢٨٤
 رمزية الدوافع A Symbolic of Motives (٢) : ١٩٣

- رمزية الشعر The Symbolism of Poetry : (٢) ٩٧
- روح الحكومة الاميركية The Spirit of American Government : (١) ١٦٨
- روح الرومانس The Spirit of Romance : (١) ٦١ (٢) ٣٤
- روح الشرائع The Spirit of Laws : (٢) ٢١٠
- روح العصر The Spirit of the Age : (٢) ٢١٠
- روح الفكاهة الاميركية American Humour : (١) ٢١٩ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢
- روزاموند لانغبريدج R. Langbridge : (١) ٢٧٤
- روسو والرومانتيكية Rousseau and Romanticism : (١) ٣٢٥ (٢) ٢٠٩
- روميو وجوليت Romeo and Juliet : (١) ٢٩٣ (٢) ٨٦

- ز -

- الزهريّة المحكّمة الصنع The Well Wrought Urn : (١) ٦٢ ، ١٦٥ ، ٣١٢ (٢) ١٠٢ ، ١٧٣
- الزيتونة والسيّف: دراسة لانجلترا ايام شيكسبير - The Olive and The : (١) ٣٣٤
- زيوس Zeus : (١) ٢٩

- س -

- سأحدد موقفني I'll Take My Stand : (١) ١٦٧
- سارة أورن جيوت Sarah Orne Jewett : (١) ٢٠٨ ، ٢١٠
- سبعة نماذج من الغموض Seven Types of Ambiguity : (١) ٣١٧
- (٢) ٣٠ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٧ ، ٧٩

٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٧١ هـ

ستوكي وشركاه : Stalky and Co. (١) : ٥١

ستيفن بطلا : Stephen Hero (٢) : ٣٦

السفراء : The Ambassadors (١) : ١٠٣ ، ١٠٤ هـ

سكان دبلن : Dubliner's (١) : ٦٠

السلسلة العظمى للحدوث : The Great Chain of Being (١) : ٣٢٤ ،

٣٢٦ (٢) : ٢١٣

سمانتيات : Semantics (٢) : ٩٥

السهوب : The Prairie (١) : ١٠٨

السيد بلاكيرن وزوجه في البيت : Mr. and Mrs. Blackburn at Home

(١) : ٧٨

السيرة الادبية : Biographia Literaria (١) : ٢٥ ، ٢٦٠

(٢) : ١٤٨ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٢١١

سيكولوجية الابداع الفني : A Psychology of Artistic Creation (١) :

٢٧٦ هـ

سيكولوجية اللاوعي : Psychology of The Unconscious (١) : ٢٤٧ هـ

— ش —

شجرة الحياة : The Tree of Life (١) : ٢٣١

الشعراء الايطاليون الاول : Early Italian Poets (١) : ٦١

الشعراء حين ينظمون : Poets at Work (١) : ٢٧٦ هـ ، ٣٣١

الشعر (كتاب) : The Poetics : انظر البويطيقا

شعر جرارد مانلي هوبكنز : The Poetry of Gerard Manley Hopkins

(٢) : ١٧١

الشعر الحديث : Modern Poetry (١) : ٣٢

- الشعر الحديث والاتباعية : Modern Poetry and Tradition (١) : ٦٢
 ١٦٤ (٢) ، ٦٧ ، ١٠١ ، ١٧٣
- الشعر والرياضيات : Poetry and Mathematics (٢) : ٢٢٧ هـ
- شكيات : ملاحظ في الشعر المعاصر - Scepticisms : Notes on Contemp-
 (١) : ٢٩ ، ٢٧١ (٢) : ١٦٧ orary Poetry
- شكل الكتب التي ستظهر : The Shape of Books to Come (١) : ٣١١ (٢) ٣٥
- الشهم المضحك : The Comical Gallant (١) : ١١٢
- شيكسبير الاساسي : The Essential Shakespeare (١) : ٣٢٠
- شيكسبير ضد شالو : Shakespeare Versus Shallow (١) : ٣٣٠
- شيكسبير في يدي كينس : Keat's Shakespeare (١) : ٢٨٨ ، ٢٩٠
- شيكسبير وطبيعة الانسان : Shakespeare and The Nature of Man (١) : ٣١١

— ص —

- صائد الغزلان : The Deerslayer (١) : ١٠٨ ، ١٠٧
- صائدو الميكروب : Microbe Hunters (١) : ٤٦
- صديقنا المشترك : Our Mutual Friend (١) : ٥١ ، ٥٠
- الصور عند شيكسبير وما الذي تنبئنا به - Shakespeare's Imagery and-
 (١) : ٢٨٧ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٣٠٠ ، ٣٠٣ ،
 ٣١١ ، ٣٣٢ (٢) : ٩٨
- صورة سيدة : Portrait of a Lady (٢) : ٣٦
- صورة عالمية الزايبية : Elizabethan World Picture (١) : ٣٠٧
- صورة الفنان اميركياً : Portrait of the Artist As American (١) : ٢١٠
- صورة الفنان في شبابه : Portrait of the Artist As A Young Man :
 (١) : ١١٧ (٢) : ٣٦

- ط -

الطبيعيات الصغرى Parva Naturalia : (١) ٢٥٩
 الطريق الى شندو The Road to Xanadu : (١) ٢٨٩ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ،

٣٢٣

طريق الجميع The Way of All Flesh : (١) ٨٣
 الطريقة التي تعيش بها الطيور The Way Birds Live : (١) ٣٠٨
 الطوطم والمحرم Totem and Taboo : (١) ٢٦٢
 طيور غري وند Birds of the Grey Wind : (١) ٣٠٨

- ظ -

ظلام القمر Dark of The Moon : (١) ١٨١

- ع -

العاصفة The Tempest : (١) ٢٨٩ ، ٢٩٦ (٢) ٣٧ ، ٨٦٦ ، ٩١
 العاصفة المحتشدة The Gathering Storm : (٢) ٩٥ ، ١١١ ، ١١٢
 العالم الثاني The Second World : (٢) ٤٠
 عالم الكلمات The World of Words : (٢) ١٥٢
 عالم هـ . ج . ويلز The World of H. G. Wells : (١) ١٩٠
 عالم واشنطن ايرفينج The World of Washington Irving : (١) ٤٧ ،
 ١٩٥ ، ١٩٧
 عجة أ . مكليش The Omelet of A. Macleish : (١) ٨٧
 عدو الشعب An Enemy of the People : (٢) ١٩٥

- عربة التفاح The Apple Cart : (١) ٣٩
- عصر البراءة The Age of Innocence : (١) ٩٢
- العصر المذهب The Gilded Age : (١) ٢٠١
- عصر ملفل ووتمان The Times of Melville and Whitman : (١) ١٩٥
- عطيل Othello : (١) ١١١ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٥٩ ، ٢٥٧ ، ٣٢٧
- (٢) ٦٦ هـ ، ٢٠٧
- العقل الادبي The Literary Mind : (١) ٣٣ (٢) ١١٠
- العقل الشعري The Poetic Mind : (١) ٢٧١
- العقل في جنون Reason in Madness : (١) ٣٢ ، ١٦٤ ، ١٧٥
- (٢) ١٧٣
- العقل والرومانتيكية Reason and Romanticism : (١) ٢٧٢
- عقلية القرد The Mentality of Apes : (١) ٢٥٧
- على أصول وطنية On Native Grounds : (٢) ١٠٤
- العلم الجديد New Science : (١) ٢٤
- علم الجمال التجريبي Experimental Aesthetics : (٢) ١٥٠
- علم النفس الفيزيولوجي Physiological Psychology : (٢) ١٥١
- العلم والرشد Science and Sanity : (٢) ١٥٥
- العلم والشعر Science and Poetry : (٢) ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٨١
- العلم والنقد Science and Criticism : (٢) ١٠٣ ، ١٧٣ ، ٢١٩
- عناقيد الغضب The Grapes of Wrath : (٢) ١٩٣
- العنصر الهدام The Destructive Element : (٢) ١٧١
- العهد الزاهي The Mauve Decade : (١) ٢٣٩ ، ٢٧٥
- عودة المنفي Exile's Return : (٢) ٢١
- عولس Ulysses : (١) ٣٨ ، ٥٢ ، ٦٠ ، ٢٤٧ هـ (٢) ٣٨ ، ٤١

- غ -

- الغابة المقدسة The Sacred Wood : (١) ٣٨ ، ٦١ ، ١٥٠ - ١٥٣ ؛
 ٣١١ ، ١٦٠
 غاية الفنان The Intent of the Artist : (٢) ٢٥٨
 غاية الناقد The Intent of the Critic : (٢) ٢٥٨
 غراديفا Gradiva : (١) ٢٦٢ ، ٢٦٤
 الغصن الذهبي The Golden Bough : (١) ١٥ ، ٢٣١ ، (٢) ٢٢٩

- ف -

- فائدة الشعر وفائدة النقد The Use of Poetry and the Use of Criticism :
 (٢) ١٧٥ ، ١٧٠
 فاوست Faust : (١) ٢٤٧ هـ
 الفردوس المفقود Paradise Lost : (٢) ٩٠ ، ١٠١
 الفرويدية والعقل الادبي Freudianism and the Literary Mind :
 (١) ٢٨٢ ، (٢) ٧٧
 الفضائل الدنيوية The Profane Virtues : (١) ٢٠٨
 فكتوريا في المرآة Victoria Through the Looking - glass : (١) ٣٣
 فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric : (٢) ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ،
 ١٢٨ ، ١٦٨ ، ١٧٤
 فلسفة التاريخ Philosophy of History : (١) ٢٤
 فلسفة الشكل الادبي The Philosophy of Literary Form : (١) ٢٧٥ ،
 ٣١١ ، (٢) ٩٩ ، ١٦٨ ، ١٨٨ ، ١٩١ ، ١٩٥ ، ٢٠٥ ، ٢١١ ،
 ٢١٣ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٨ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤

- الفلسفة والتركيب المنطقي Philosophy and Logical Syntax (٢) : ١٥٥
 الفلك الأساسي A Basic Astronomy (٢) : ١٦٦
 الفنانون أو المفكرون كثيراً The Triple Thinkers (١) : ٣٩ ، ٤٩ ، ٦٦ ، ٨٨ ، ٨٧
 الفن القديم والشعائر Ancient Art and Ritual (٢) : ٢٢٠ ، ٢٣٢
 فن القصة The Art of The Novel (٢) : ١٩
 الفن والفنان Art and Artist (١) : ٣٠ ، ٢٦٦
 الفنون في أيامنا The Arts Today (١) : ٦٨ ، ٢٧٣
 فهرست التصميمات الأميركية Index of American Design (١) : ٢٢٦
 في الأدب اليوم On Literature Today (١) : ١٩٧ ، ٢١٢
 في الأسلوب On Style (٢) : ٥٠
 في الخلق الأميركي In The American Grain (١) : ٩٨ ، ١٦٩
 الفيلدروس Phœdrus (٢) : ١٩٥
 في الرائع On the Sublime (٢) : ١٤٦
 الفيروزة The Turquoise (١) : ٨٤
 في الشعر الإنجليزي On English Poetry (١) : ٢٧١
 فيلوكتيس Philoctetes (١) : ٤٩ ، ٥٣

-ق-

- القارئ العادي The Common Reader (١) : ١٧٧ ، ٢٠٨
 القارئ لنفسه The Private Reader (١) : ٣٥ (٢) : ١١١ ، ١٦
 القانون الجديد Novum Organum (١) : ٢١
 القراءة وتطور الطالب Reading and Pupil Development (٢) : ١٨٠
 قصائد (امبسون) Poems (٢) : ١١١
 قصة الجرة Anecdote of the Jar (١) : ١٣٠

- القصة الروسية Le Roman russe : (١) ٤٢
- قصة يوسف لتوماس مان Thomas Mann's Joseph Story : (٢) ٢١٦
- القصص الحديث Modern Fiction : (٢) ١٧٣ ، ٢١٩
- القصص وجمهور القراء Fiction and the Reading Public : (٢) ١٠٧ ، ١٥٤
- قلعة أكسل Axel's Castle : (١) ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٤٣
- القواعد الأساسية في التفكير Basic Rules of Reason : (٢) ١٢٠ ، ١٢٧ ، ١٦٢ ، ١٥٩ ، ١٢٨
- القوى في الأدب البريطاني الحديث Forces in Modern British Literature : (٢) ١٠٣ ، ٢٨٢ (١)
- قوة الملح الساخر وعلاقتها باللاوعي
- Wit and Its Relation to The Unconscious : (١) ٢٦١

_ ك _

- كاتو Cato : (١) ١١٢
- كاهن سفر الرؤيا Pilgrim of the Apocalypse : (١) ٢٨٣
- كتابات مختارة Selected Writings : (٢) ٦٩
- كتاب الجيب في الإنجليزية الأساسية The Pocket Book of Basic English : (٢) ١٢٨
- الكتب التي غيرت عقولنا Books That Changed Our Minds : (٢) ١٧١ ، ١٢٢
- كريستوفر مارلو Christopher Marlowe : (٢) ٦٩
- كشوف Explorations : (٢) ١٠٩
- كفاح الثقافة Kultur Kampf : (١) ١٨٥

- كفاحي : Mein Kampf (٢) ، ١٩٢ ، ٢٦١
الكلمات والشعر : Words and Poetry (٢) : ١٦٩
كله من اجل الحب : All For Love (١) : ٣١٦
كنت افكر في ديزي : I Thought of Daisy (١) : ٨٦ ، ٧١ ، ٤٧
كوخ العم توم : Uncle Tom's Cabin (١) : ٢١٨
كوروليانس : Coriolanus (١) : ٣٠٢ ، ٢٩٩
كولردج : Coleridge (٢) : ١٧٤
كينس وشيكسير - دراسة لحياة كينس الشعرية من ١٨١٦ - ١٨٢٠
Keats and Shakespeare, A Study of Keat's Poetic Life -
(١) : From 1816 to 1820 : ٢٩١
كيف نفهم الشعر : Understanding Poetry (١) : ٦٢ ، ١٠١ ، ١٠٢
كيف نفهم القصص : Understanding Fiction (١) : ٦٢
كيف نفهم المسرحية : Understanding Drama (١) : ٦٢
كيف نقرأ صفحة : How To Read a Page (٢) : ١٢٨ ، ١٢١ ، ٩٥
١٨٠ ، ١٦٨ ، ١٦٦ ، ١٣٠
كيف نقرأ كتاباً : How To Read a Book (٢) : ١٨٠
كيم : Kim (١) : ٥١

- ل -

- لا صوت يضيع بالكلية : No Voice Is Wholly Lost (٢) : ٨٨ ، ٢١٦
اللاعقلانية في الشعر : Poetic Unreason (١) : ٢٧١
لاوكون : Laocoon (١) : ٢٤ ، (٢) : ٢٣٣
لعنة مول : Maul's Curse (١) : ٩٠ ، ١٠٠ - ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٠٦
١١٠ ، ١٠٨
لغز إدوين درود : The Mystery of Edwin Drood (١) : ٥٠

- لغة الشعر The Language of Poetry (٢) : ١٢٩ ، ٢٥٨
 اللغة والفكر عند الطفل Language and Thought of the Child (٢) :
 ٢٢٤
 لُقْطَاطَات من شيكسبير Shakespearcan Gleanings (١) : ٣٠٦
 لمحات من ولبر فليك Glimpses of Wilbur Flick (١) : ٧٧
 لمن تدق الاجراس To Whom the Bell Tolls (١) : ٥٢
 لوهنجرين Lohengrin (١) : ٢٦٥
 ليوناردو دافنشي — دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية - Leonardo da Vinci: A Psycho-sexual Study of Infantile - Reminiscence
 (١) : ٢٦٢ ، ٢٦٣

— م —

- مائة كتاب عظيم A Hundred Great Books (٢) : ١٨٠
 مائة كلمة عظيمة A Hundred Great Words (٢) : ١٨٠
 ما الابقاع What Is Rhythm (٢) : ١٥٦
 ماثيو آرنولد Mathew Arnold (١) : ٤٠ (٢) : ١٧٣
 ماذا حقق ت . س . اليوت The Achievement of T. S. Eliot (١) :
 ١٣٧ ، ١٥٠ (٢) : ١٧٢
 ماذا يجري في مسرحية هاملت What Happens in Hamlet (١) : ٣٢٠
 ما الذي يجعل سامي يجري What Makes Sammy Run (١) : ٢٤٨
 ماريو والساحر Mario and The Magician (٢) : ١٩٩
 المأساة الشيكسبيرية Shakespearian Tragedy (٢) : ٤٥
 ما الفن What is Art (١) : ٢٣٧ (٢) : ٢٠٨
 ما فوق مبدأ اللذة Beyond the Pleasure Principle (١) : ٢٦٢
 ماكبث Macbeth (١) : ١٢٥ ، ١٥٩ ، ٣١٢ ، ٣٢٦ — ٣٢٨ ، ٣٣٤

(٢) ١٤٩

١٠٣ (٢) : To Have and To Have Not ما لي وما ليس لي

٢٦ (١) : Manon Lescaut مانون ليسكو

٢٣ (١) : The Grammar of Motives مبادئ الدوافع

: Principles of Topological Psychology مبادئ السيكولوجيا الطوبولوجية

(١) ٢٧٨

٣٠، ٢٩، ١٧ (١) : Principles of Literary Criticism مبادئ النقد الأدبي

(٢) ٩٨ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٥٨ ،

١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٦٧ - ١٦٩ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٨١

٢٨٠ (١) : The Structure of Religious Experience مبنى التجربة الدينية

٢٣١ (١) : The Idea of the Soul مثال الروح

٣٢٧ (١) : Oxford Lectures on Poetry محاضرات أكسفورد في الشعر

٢٦٢ (١) : New Introductory Lectures محاضرات تقديمية جديدة

٢٠٧ (٢) : Lectures on Shakespeare محاضرات عن شكسبير

٨٣ (١) : Lectures on the English Poets محاضرات في الشعراء الانجليز

، ١٩٩ ، ١٩١ (١) : The Ordeal of Mark Twain محنة مارك توين

٢٠٢ ، ٢١٤ ، ٢٤٢

١٨٠ ، ١٣٩ (١) : A Choice of Kipling's Verse مختار من منظوم كبلنج

٢٤٨ (١) : Civilization and its Discontents المدنية وما يعلّق بها من تهرم

٧٤ (١) : Notebooks of Night مذكرات الليل

، ٧٤ (١) : Memoirs of Hecate County مذكرات مقاطعة هيكيت

٨٥ ، ٨٧ ، ٨٨

٢٨٠ (١) : Process and Reality المراحل العملية والحقيقة

: Homage To Sextus Propertius مراسيم الطاعة لسكطوس بروبرتوس

(٢) ١٥

: A Companion to Skakespeare Studies المرشد الى الدراسات الشيكسبيرية

(١) ٣١٩ هـ

مركبة الغضب: رسالة جون ملتن الى الديمقراطية المحاربة : Chariot of Wrath

(١) ٣٣٣

مزدوجات The Double Agent : (٢) ٩، ١١، ١٤، ١٦، ١٧،

١٨، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٩، ٣٠، ٤٤، ٤٥

المنسخ Metamorphosis : (٢) ٦٩

مسرحية شيكسبير الغيبية - دراسة لمسرحية العاصفة - Shakespeare's

Mystery Play : A Study of The Tempest : (١) ٢٣٤

المشاعر الاميركية الهائجة The American Jitters : (١) ٦٦، ٦٧، ٦٨

مشكلة الاسلوب The Problem of Style : (١) ٣١

مشكلة كافكا The Problem of Kafka : (١) ٥٩

مشكلة مذهب الاستمرار The Problem of The Continuation School :

(٢) ١٢١

المعبد Sanctuary : (١) ٢٦٩

المعجم الاساسي Basic Dictionary : (٢) ١٦٦

المعجم المعتمد The Standard Dictionary : (١) ٢١٥

معجم ووكر Walker's Lexicon : (١) ٣٢٠

معرض الطير أو مقدمة لدراسة سيكولوجية الطيور - Bird Display: An

Introduction to the Study of Bird Psychology : (١) ٣٠٨

معنى الأحلام The Meaning of Dreams : (١) ٢٧١، ٣٢٢

معنى السيكولوجية The Meaning of Psychology : (٢) ١٢١، ١٦٣، ١٦٥

معنى المعنى The Meaning of Meaning : (١) ٣٠، (٢) ٢٩،

٩٢، ١١٦، ١١٧ هـ، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧، ١٣٠، ١٥٢، ١٥٨،

١٦١-١٦٣، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩،

١٨١

مفتاح تخطيطي لبقعة فينيغان Wake Finnegan's Skeleton Key :

(١) ٦٠

- Reactionary Essays on Poetry and الفكر - مقالات رجعية في الشعر والفكر
Ideas : (١) ١٦٤ (٢) ١٤
- : Essays in Applied Psychoanalysis- مقالات في التحليل النفسي التطبيقي
(١) ٢٦٦
- Essays Ancient and Modern ومحدثات قديمة : (١) ١٥٣
- : Collected Essays in Literary Criticism مقالات مجموعة في النقد الادبي
(١) ٢٧٢
- Selected Essays مقالات مختارة : (١) ١٧ ، ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٤٨ ،
(٢) ١٧٠ ، ١٥٥ ، ١٥٢ ، ١٨٤
- Four Quartets المقامات الرباعية الأربع : (١) ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ،
١٨٣ ، ١٨٤
- Opposition مقاومة : (٢) ١٢١
- Le Cimetière Marin المقبرة البحرية : (١) ٣٨
- A General Introduction to - مقدمة عامة في التحليل النفسي
Psychoanalysis : (١) ٢٦٢
- The Three Limperary Cripples المقعدون الثلاثة : (١) ٨٧
- Corater Statement مقولة مضادة : (٢) ١٦٨ ، ١٨٤ ، ٢١٧ ، ٢٢٢ ،
٢٣٤ ، ٢٣٧ ، ٢٤٢
- A Measure of Ability to Judje - مقياس القدرة في الحكم على الشعر
Poetry : (٢) ١٥٣
- المكتبة الاممية في السيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي
- : Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method
(٢) ١٧٧ ، ١٦٥
- Diversions of The Echo Club ملاهي نادي الصدى : (١) ٨٨
- King John الملك جون : (١) ٢٩٩
- King Lear الملك لير : (١) ٢٥٨ ، ٢٦٢ ، ٢٧٦ ، ٢٨٤ ، ٢٩٣ ، ٣٠١ ،
٣٢٦ ، ٣٢٧

- المملو لاندبون وروحهم اللعينة The Milhollands and Their Damned Soul :
٧٧ (١)
- ممثلو الساحل الذهبي المتجولون Troupers of the Gold Coast : (١) ٢١٩ ،
٢٣٩
- من اجل لانسلوت اندروز For Lancelot Andrews : (١) ، ١٤٢ ، ١٣٤ ،
١٥٣
- مناجيات في انجلترا Soliloquies in England : (١) ٧٨ هـ
- من الدين الى الفلسفة From Religion to Philosophy : (١) ٢٨
٧٨ (٢)
- من الشعائر الى القصص الرومانسية From Ritual to Romance : (١)
٢٣٣ ، ٣٨ هـ ، ٢٩
- منشورات جمعية اللغة الحديثة - Publications of the Modern Language
٣٢٣ (١) : Association
- المنطق - نظرية البحث Logic : The Theory of Inquiry : (٢) ١٦٤
- من مسرات جوردان From Jordan's Delight : (٢) ٤٠
- موبي ديك Moby - Dick : (١) ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ هـ ، ١٠٩
٢٥٩ ، ٢٢٤ (٢)
- موت الاولاد الصغار Death of Little Boys : (١) ١٣٠
- موت في البندقية Death in Venice : (١) ٢٣٥ (٢) ١٩٩
- موت كرسوفر مارلو The Death of Christopher Marlowe : (١) ٣٣٠
- الموت والولادة الجديدة Death and Rebirth : (١) ٢٣٣ هـ
- المؤثرات في النقد الاميركي Forces in American Criticism : (١) ١٢٦
- الموروث العظيم The Great Tradition : (٢) ٢٥ ، ٤٤
- موسى والوحدانية Moses and Monotheism : (١) ٢٥٣
- الموسوعة البريطانية Encyclopædia Britannica : (٢) ١٦٦
(٢٢)

ميراث الرمزية The Heritage of Symbolism : (٢) ١٦

ميناء نيويورك Port of New York : (١) ٢١٠

- ن -

نحو حياة أفضل Towards a Better Life : (٢) ٢٣٦

نحو الدوافع A Grammar of Motives : (٢) ٩٩ ، ١٦٨ ، ١٨٣ ،

١٩٣ ، ١٩٥ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ ،

٢٤٢ ، ٢٤٣

نحو مقاييس نقدية Towards Standards of Criticism : (٢) ١٠٧

نزعات نحو التاريخ Attitudes Towards History : (١) ٣١١

(٢) ٨٨ ، ٩٨ ، ١٦٨ ، ١٨٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ،

٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٤ ، ٢٣٩ ، ٢٤٢

نساء وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor : (١) ١١٢ ،

٣٣٠

النشوة الرومانتيكية The Romantic Agony : (١) ٣٢٥

نصوص من هسمان Texts From Housman : (٢) ١٠٣

النظرة الى النثر الاميركي The Outlook for American Prose : (٢) ١٠٥

نظرة جديدة في القيم Revaluation : (٢) ١٠٧

نظرية بنثام عن انواع الادب التخيلي Bentham's Theory of Fictions :

(٢) ١٢١

نظرية الطبقة المتعطلة The Theory of The Leisure Class : (١) ١١٦ هـ

(٢) ٢١٢

النظرية النقدية عند سنت ييف Sainte - Beuve's Critical Theory :

(١) ٢٦

كتاب النفس De Anima : (١) ٢٥٩

النقد التطبيقي Practical Criticism : (١) ٢٥٥

(٢) ٣٨ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣١ ،

١٣٢ هـ ، ١٣٥ ، ١٣٩ هـ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ،

١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٥٦ ، ١٧٢ ، ١٧٦

النقد الجديد The New Criticism : (١) ١٤٣ ، ١٦٣

(٢) ٣٣ ، ٥٤ ، ٥٧ ، ٩٩ ، ١٥٩ ، ١٧٣

النقد العلمي La Critique Scientifique : (٢) ١٥١

نقد النزعة الانسانية The Critique of Humanism : (١) ١٢٠

النقد النفسي والتقاليد الروائية - Psychological Criticism and Dramatic

Conventions : (١) ٢٥٤

نقولا غوغول Nikolai Gogol : (١) ٦٣

النماذج العليا في الشعر Archetypal Patterns in Poetry : (١) ٢٤٤ ،

٢٥٠ ، ٢٥٤ هـ ، ٢٥٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٤

النهضة الاميركية American Renaissance : (١) ٢٠٨

(٢) ١٧٢ ، ٢٥٩

نيو أنجلند — القفلة الأخيرة — New England-Indian Summer : (١)

١٨٦ ، ٢١٥

— ٥ —

هاملت Hamlet : (١) ٣٠ ، ١٥٩ ، ٢٣٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٦٢ ، ٢٥٧ ،

٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٩ — ٣٠١ ، ٣٠٤ ، ٣٠٩ ،

٣١١ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٩ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٤

(٢) ٣٧ ، ٧٦ ، ١٤٩ ، ١٩٥ ، ٢٠٧

هاملت واوديب Hamlet and Oedipus : (١) ٢٦٦ هـ

هبة الألسن The Gift of Tongues : (٢) ١٠٥

- هذه الجزيرة ذات الصولجان (١) : ٣٣٤
 هذه الحجرة وزجاجة الجن والشطائر This Room and This Gin
 (١) : ٧٤ These Sandwiches
 هرمان ملفيل ، البحار والمتصوف - Herman Melville - Mariner and
 (١) : ٢٧٤ Mystic
 هزة التعرف (١) : ٨٨ ، ٤٥ The Shock of Recognition
 هزيمة بودلير (١) : ٢٦٨ The Defeat of Baudelaire
 هنري الثامن (١) : ٢٩٩ Henry VIII
 هنري ثورو - المتوحش H. Thoreau-Sauvage (١) : ١٩٢
 هنري جيمس : المظهر الأعظم : Henry James : The Major Phase
 (٢) : ٣٦
 هنري الخامس (١) : ٣١٧ Henry V
 هنري الرابع (١) : ٧٨ (٢) ، ٢٩٥ Henry IV
 هنري السادس (١) : ٣٢٨ ، ٣٠٠ Henry VI
 هكليري فن (١) : ٢٠٢ ، ٢٠٠ ، ١٠٤ Huckleberry Finn
 هيو سلوين مويرلي (٢) : ١٥ Hugh Selwyn Mauberly

— و —

- واحدة بواحدة (١) : ٣٣٢ ، ٢٨٩ Measure for Measure
 وادي الحكم (١) : ٩٣ ، ٩٢ The Valley of Decision
 وادي الديمقراطية (٢) : ٣٥ The Valley of Democracy
 وداعاً أيها الشعراء (١) : ٧٢ ، ٤٤ Poets, Farewell
 الوردة الصوفية (١) : ٢٣١ The Mystic Rose
 وليام إرنست هنلي (١) : ٢٤٨ William Ernest Henley

- ١٧٤ (٢) ٢٠٨ (١) : William Blake وليام بليك
 ٢٤٨ (٢) ٢٣٤ (١) : Illusion and Reality الوهم والحقيقة

- ي -

- ٢٦١ ، ٩٦ (٢) : The Waste Land الياب
 ٨٧ ، ٦٠ ، ٥٢ ، ٤٩ ، ٤١ (١) : Finnegan's Wake بقطة فينيغان
 ١٦٥ ، ١١١ ، ٦٠ (٢) ١٣٠
 ٢٥٢ (١) : The Fountain الينبوع
 ٢٨ (١) : Euripides and His Age يوريبيدس وعصره
 ٢٩٦ (١) : Julius Caesar يوليوس قيصر
 ٢١٠ (١) : The Golden Day اليوم الذهبي
 ٢٧٨ (١) : Eumenides يومنيدس

فهرس الصحف والمجلات

- ابن الشمال Norseman : (١) ١٨١
أكسنت Accent : (١) ٤٣ ، ٦٠
(٢) ٣٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٨٠ ، ٩٣ ، ١٠١ ، ٢٢٨
الامة The Nation : (١) ١٨٠ هـ ٢٢٣
(٢) ١٤ ، ١٦ ، ٤٣ ، ٦٩
انطاكية Antioch Review : (١) ٦٩ هـ
البارتزان Partisan Review : (١) ٤٣ هـ ، ٦٨ هـ ، ١٥٦ ، ١٨٠ ، ٢٠٠ هـ ،
٢٧٠ ، ٢٨٣ (٢) ٢٧ ، ٤١ ، ٤٣ ، ١٠٣ ، ١٣٠ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ٢١٩
التايمس اللندنية London Times : (١) ١٥٨
التايمس النيويوركية NewYork Times : (١) ٣٣
جبال روكي Rocky Mountain Review : (١) ١٠١ ، ١٢٥ ، ١٥٣
(٢) ١٧٢ هـ
الجمهورية الجديدة The New Republic : (١) ٤٠ ، ٤٥ ، ٨٨ هـ ٣١٢
(٢) ٩٩ ، ١٥٧ هـ
المجلة الجنوبية The Southern Review : (١) ١٣٦ هـ ، ١٦٢
(٢) ٢٨ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ١٨٢ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٢٣٢ ، ٢٢٨
الجواب Rambler : (١) ١١٢ (٢) ١٤٨

فهرس المحتويات

صفحة	
٥	المسهدون في اخراج هذا الكتاب
٧	تصدير
٩	الفصل الثامن : رتشارد ب. بلاكور ، وثن الجهد المبذول في النقد
٥٤	الفصل التاسع : ولیم إمسون ، والنقد النوعي
١١٦	الفصل العاشر : ايفور ارمسترونغ رتشاردز ، والنقد بالفسير
١٨٣	الفصل الحادي عشر : كنت بيرك ، والنقد المتصل بالعمل الرمزي
٢٤٥	خاتمة • هل يمكن ايجاد مذهب نقدي متكامل
٢٤٥	١ - الناقد المثالي
٢٥٤	٢ - الناقد الواقعي
٢٦٣	مراجع مختارة للنقد الادبي منذ سنة ١٩١٢
٢٧٥	الفهارس العامة
٢٧٧	فهرس الأعلام
٣٢٧	فهرس الكتب
٣٥٩	فهرس الصحف والمجلات

